

Literatura de la diversidad: expandiendo las fronteras

Vanesa Artasánchez

(Consejo de Educación Secundaria -
Universidad de la República, Uruguay)¹

Resumen: Este trabajo intenta proporcionar un acercamiento a cierta literatura que podría ser llamada “literatura de la diversidad” y hace foco en sus características y procedimientos, por ejemplo las estrategias de encubrimiento. El trabajo se centra en la obra de Sylvia Molloy y muestra las tensiones entre ficción y no ficción, entre el uso de diferentes lenguas y ofrece una visión positiva de la indeterminación categorial como puerta a la apertura.

Palabras clave: Literatura de la diversidad, Heterotopía, Novela autobiográfica, Autobiografía, Homoerotismo.

Abstract: This work endeavors to provide an approach to certain literature that could be called “literature of diversity” and try to focus its characteristics and procedures, for example masking strategies. This work is centred on Sylvia Molloy’s work and shows the tensions between fiction and non-fiction, between different languages and offer a positive vision of categorial indetermination like a door to aperture.

Keywords: Literature of diversity, Heterotopia, Autobiography novel, Autobiography, Homoeroticism.

Ahí mismo me dio un ataque de furia, como si me robaran algo, y le contesté que no, quería decirle que el personaje era yo y no Pizarnik, pero me pareció una respuesta críticamente mezquina y recurrí, algo molesta, a la perifrasis. Le dije, pedantemente, que se trataba de ‘material autobiográfico mío’.

Sylvia Molloy

1. Profesora de Literatura, egresada del Instituto de Profesores Artigas, y estudiante de la Licenciatura en Letras, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Forma parte del grupo coordinado por la Dra. Claudia Pérez sobre “literatura de la diversidad” desde un enfoque teórico, en el marco del Proyecto de investigación (I+D) “Escritura lesbiana rioplatense y sus redes (1960-2016)”, financiado por la Comisión Sectorial de Investigación Científica de la UdelaR. Ha sido expositora en diversos eventos académicos.

Introducción

Este trabajo surgió al notar en *la literatura de la diversidad*² cierta preferencia (no exclusividad) por formas literarias muchas veces consideradas marginales, donde predomina lo referencial sobre lo ficticio, nos referimos a: diarios, memorias, autobiografías o autobiografías noveladas; a modo de ejemplo podemos pensar en *Memorias de Mamá Blanca* y *Diario de una señorita que se fastidia*, de Teresa de la Parra; *Al faro* de Virginia Woolf; *En busca del tiempo perdido* de Proust; los cómics *Fun home. Una familia tragicómica* y *¿Eres mi madre?* de Alison Bechdel y quizá más conocida por su adaptación al cine, como *La vida de Adele*, el cómic *Blue is the warmest color* de Julie Maroh. En algunos casos el componente referencial se anuncia desde el título y en otros las referencias a los autores están diseminadas a lo largo de los textos.

Las preguntas que me inquietan son: por qué recurrir a estas formas de escritura; cuáles son las razones que llevan a elegir estas formas híbridas entre ficción y no ficción; por qué la necesidad de poner al yo textual y/o elementos que hacen referencia al autor empírico en primer plano. El caso a trabajar es la obra de Sylvia Molloy y especialmente *En breve cárcel*.

Estas son las preguntas que tratamos de abordar, para ello recurrimos a los trabajos sobre autobiografía de Georges Gusdorf, Paul de Man, Philippe Lejeune y de la propia Molloy y también se atiende al texto mediante la técnica de microlectura que propone Nathalie Kremer.

1.- Las escrituras del Yo y *En breve cárcel*

Georges Gusdorf: un primer acercamiento a la autobiografía

Tomaré algunas ideas centrales de Georges Gusdorf quien, en su ensayo *Condiciones y límites de la autobiografía* (1948), señala varios puntos relevantes para tener presentes: a) la autobiografía como forma de permanecer más allá de la muerte, b) el ejercicio de desdoblamiento que hace el autor para contemplarse y poder dar forma a su imagen en relación con el mundo y c) el placer de ser contemplado por aquellos que leerán la autobiografía. Estos tres puntos aparecen articulados de la siguiente manera:

Al contar mi vida, yo me manifiesto *más allá de la muerte*, a fin de que se conserve ese capital precioso que no debe desaparecer. El autor de una autobiografía da a su imagen un tipo de relieve en *relación con su entorno*, una existencia independiente; *se contempla en su ser y le place ser contemplado*, se constituye en

2. El grupo de estudio que integro entiende por *literatura de la diversidad* a "... toda aquella producción escrita con intención y decodificación literarias, que aborda temáticamente cuestiones de género homoeróticas, y que presenta estructuras sintácticas, morfológicas usadas en forma particular y vinculadas con lo semánticamente diverso".

testigo de sí mismo; y toma a los demás como testigos de lo que su presencia tiene de irremplazable. (10) [La cursiva es nuestra]

d) el desplazamiento del interés desde la historia pública hacia la historia privada; e) la influencia del Cristianismo que trajo consigo la práctica de la confesión, lo que supone un examen de conciencia cada vez más sistemático, es decir una práctica del desdoblamiento para poder autoexaminarse y por último f) el carácter reconstitutivo que hace que “...el hombre se sitúe a cierta distancia de sí mismo, a fin de reconstituirse en su unidad y en su identidad a través del tiempo” (12).

Philippe Lejeune: autobiografía vs novela autobiográfica

También me interesa señalar que Lejeune, en *El pacto autobiográfico* (1973), se propone demarcar qué es autobiografía de lo que él llama *géneros de la literatura íntima* y establece la siguiente definición que en posteriores trabajos revisará: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad”. Entonces para que exista autobiografía debe darse como condición la identidad entre autor, narrador y personaje condición que no se cumple - y Lejeune realiza la enumeración- en la biografía, las memorias, la novela personal, el poema autobiográfico, el diario íntimo y el autorretrato. Lo interesante es que también define qué es la novela autobiográfica, debido a que de todas aquellas formas que pueblan *los géneros de la literatura íntima* la novela autobiográfica es aquella que puede confundirse más fácilmente.

[...] “novela autobiográfica”: llamaré así a todos los textos de ficción en los cuales el lector puede tener razones para sospechar, a partir de parecidos que cree percibir, que se da una identidad entre el autor y el personaje, mientras que el autor ha preferido negar esa identidad o, al menos, no afirmarla. Definida de esa manera, la novela autobiográfica engloba tanto las narraciones personales (en las que hay identidad del narrador y del personaje) como las narraciones “impersonales” (personajes designados en tercera persona); se define por su contenido. A diferencia de la autobiografía, implica gradaciones. El “parecido” supuesto por el lector puede ir desde un vago “aire de familia” entre personaje y el autor hasta la casi transparencia que lleva a concluir que se trata del autor “clavado”. (63)

En otro de sus trabajos *La autobiografía en tercera persona*, Lejeune define lo que llamará *espacio autobiográfico* y es aquel que se establece entre la novela y la autobiografía, donde dice que la narración de la novela mantendrá su interés como fantasma y lo revelador está no en el plano de lo enunciado, dado que no existe pacto autobiográfico sino en la enunciación, en tanto esté a cargo de un sujeto con intención autobiográfica. Al concebir el espacio autobiográfico ingresa en su trabajo el lector que podrá ver y

graduar esos parecidos. En 1986, publica *El pacto autobiográfico (bis)* donde considerando el estilo de escritura reconoce que “...los usos cambian, y el relato autobiográfico, en el sentido estricto de la palabra, tiende a asimilar progresivamente las técnicas que están presentes en el campo de la ficción” (137) este es otro elemento que complejiza las delimitaciones, haciendo más difícil la demarcación.

Por último, en *Autobiografía, novela y nombre propio* de 1986, se centra en las distintas posibilidades del nombre, y establece una pragmática del nombre estableciendo que:

- El nombre real: refiere a una persona real, por ejemplo “Yo, Rousseau”.
- El nombre imaginario: no refiere a una persona real.
- El nombre sustituido: es un nombre inventado, pero del cual sé o supongo designa a una persona real con otro nombre. Un ejemplo es el personaje Arturo Belano en la escritura de Roberto Bolaño.
- El nombre ausente.

Del nombre ausente señala que puede crear cierta molestia en el lector ya que este necesita completar el vacío y resuelve la situación o bien asignándole el nombre del autor o llamándolo narrador o héroe, es decir que como lectores necesitamos nombrarlo.

Este último punto es relevante tenerlo presente dado que en *En breve cárcel* no conocemos el nombre de la voz narrativa que narra desde la tercera persona, ni el de la protagonista y esa necesidad de llenar el vacío nos tienta a asociar primero la voz narrativa con la protagonista, dado el manejo hecho de la omnisciencia, y segundo la protagonista con la autora. En términos de Lejeune estaríamos frente a una novela autobiográfica impersonal inscrita en el espacio autobiográfico debido al hallazgo de parecidos durante la lectura.

Paul de Man: la autobiografía como modo de lectura

En *La autobiografía como desfiguración*, De Man, parte de una concepción distinta y lo primero que indica son los problemas que surgen al asignar la categoría de género, categoría histórica y estética, a la autobiografía y así explica su marginalidad respecto de la tragedia o la poesía; el autor entiende a la autobiografía como: “... una figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto. El momento autobiográfico tiene lugar como una alineación entre los dos sujetos implicados en el proceso de lectura, en el cual se determinan mutuamente por una sustitución reflexiva mutua” (114).

Entonces, la autobiografía es pensable como modo de lectura y cualquier página inteligible de la que un escritor se considere su autor y se lea como tal es autobiográfica. Con De Man se abre la problematización de a qué consideramos autobiográfico, además sostiene que deja de ser necesario el *pacto autobiográfico*. Su trabajo si bien cuestiona la posición de Lejeune daría un paso más en reconocer el rol del receptor en tanto atiende a las lecturas que pueda hacer del relato, al mismo tiempo señala otras dificultades que se centran en la relación entre lo referencial y la ficción. De Man se pregunta hasta qué punto lo referencial determina a la figura o si el proceso es inverso "... ¿No será que la ilusión referencial proviene de la estructura de la figura, es decir, que no hay clara y simplemente un referente en absoluto, sino algo similar a una ficción, la cual, sin embargo, adquiere cierto grado de productividad referencial?" (113). Estas ideas he tomado de De Man a los efectos de mi análisis.

2.-En breve cárcel

En breve cárcel de Sylvia Molloy, se publica en 1981 en España en la editorial Seix Barral dentro de la colección Nueva narrativa hispánica, sin ningún rótulo en su portada que indique *autobiografía* o *novela autobiográfica*. Es presentada como *novela*, la primera obra de ficción de la autora.

Brevemente señalaremos el punto de partida de la novela: una mujer aguarda en una habitación el encuentro con otra mujer, una antigua amante. Sin embargo, la simplicidad es aparente porque en esa habitación ella fue primero seducida por Vera, quien luego la abandona por Renata.

Renata también será abandonada por Vera y seducida esta vez por la protagonista. El personaje espera a Renata y durante la espera escribe una novela que se solapa con su biografía. La acción transcurre mayormente en la habitación y el personaje se autoimpone la reflexión sobre sus relaciones, es decir, toma distancia para contemplar su vida.

Se trata de un sujeto autorial que no quiere decir yo: Molloy no dice es mi autobiografía. Además, la novela está narrada en tercera persona y la protagonista, en una puesta en abismo, narra una historia que se superpone con la suya pero al mismo tiempo le niega el carácter autobiográfico, entonces, la consigna parece ser la distancia.

Como no podía delimitar la suya, de manera coherente, leería autobiografías ajenas: por pura curiosidad y para crear pretextos que luego le permitirían reunirse consigo, dar una imagen única. [...] Autobiografías: qué placer seguir a un yo, atender a sus mínimos meandros, detenerse en el pequeño detalle [...] Estas líneas no componen, y nunca quisieron componer, una autobiografía: compo-

nen -querrían componer- una serie de violencias salteadas, que le tocaron a ella, que también han tocado a otros. (68) [La cursiva es nuestra]

A lo largo del texto podemos reconocer varios de los puntos que señala Gusdorf en su ensayo: a) el desdoblamiento, tanto del personaje en novelista como en sujeto que reflexiona sobre sus relaciones afectivas y que se autocontempla, b) el carácter reconstitutivo al ordenar e hilvanar los sucesos fragmentarios de la biografía, entonces lo que daría unidad al sujeto es la *articulación* de los fragmentos, es decir el relato.

Diez años después de la publicación de *En breve cárcel*, Molloy publica *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, este trabajo –si bien posterior a la novela se fue escribiendo en forma paralela– arroja luz sobre la misma en cuanto a la concepción de este tipo de escritura:

La autobiografía es siempre una re-presentación, esto es, un volver a contar, ya que la vida a la que supuestamente se refiere es, de por sí, una suerte de construcción narrativa. La vida es siempre, necesariamente, relato: relato que nos contamos a nosotros mismos, como sujetos, a través de la rememoración; [...] La autobiografía no depende de los sucesos sino de la *articulación* de esos sucesos, almacenados en la memoria y reproducidos mediante el recuerdo y su verbalización. (15-16)

La clave está en la *articulación* de los sucesos que constituyen esa vida, mediante la narración se construye la imagen especular del sujeto.

También observa que el autobiógrafo es: “[...] un escritor extremadamente precavido, consciente de su vulnerabilidad y de un posible rechazo por parte del lector. La autobiografía es una forma de exhibición que solicita ser comprendida, más aún, perdonada” (17).

Quizá para contar “material autobiográfico”, en su primera novela, Molloy tomó la precaución de conjugar diversas estrategias como: a) recurrir a la forma autobiográfica que solicita la empatía del lector; b) la puesta en abismo para al mismo tiempo poner distancia, y c) la intertextualidad, ya sea desde los epígrafes donde cita a Quevedo y a Virginia Woolf o en la reescritura de una escena de *La educación sentimental*³ para decir y encubrir. Trabajó el núcleo original conformado por “material autobiográfico” en el sentido literal de la palabra, es decir, lo manipuló, lo modificó y lo inscribió en la tradición literaria junto a Quevedo, Woolf y Flaubert. Parecería, y esto es para investigarlo con más profundidad, que la elección de una forma de escritura que solicita la empatía del lector y que a la vez marca distancia se debe a la presencia del homoerotismo y simultáneamente encubre la experiencia personal de la que habría surgido la novela.

3. En III Congreso Internacional Cuestiones Críticas. Organizado por el Centro de Estudios en Literatura Argentina, el Centro de Teoría y Crítica Literaria, la Maestría en Literatura Argentina de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario; y por el Centro Cultural Parque de España Molloy comenta que sustituyó al personaje de Flaubert por “...la mujer que más me ha hecho sufrir en la vida” se puede consultar en https://youtu.be/x56Az_UHTg0

Es importante tener presente que quien escribe es: mujer, argentina, nacida en 1938, de clase media, con formación y producción académica (había publicado en 1979 *Las letras de Borges*) y decide publicar su primera novela que gira en torno a un triángulo lésbico en un momento en que la literatura lesbiana no era habitual, de hecho, la publicación de la obra se realiza en España ya que en Argentina las editoriales no la aceptan por temor a la censura, son además los años de la dictadura.

3.- La microlectura: una mirada atenta

La Microlectura como técnica propone, a grandes rasgos, la lectura detenida del texto, contemplándolo como un cuadro, donde la mirada se detiene en algunos fragmentos o pasajes de forma intensa extrayendo de ellos toda su riqueza. Es en definitiva una apropiación subjetiva -como toda lectura- que permite a cada lector construir nuevas interpretaciones apoyándose en los fragmentos y estableciendo entre ellos y fuera de ellos puntos de contacto que arrojan luz sobre el texto, cada cuadro se convierte casi en una epifanía que ilumina toda la obra.

Esta técnica la articulamos con la posición de Paul De Man quien considera que la autobiografía es “[...] una figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto. El momento autobiográfico tiene lugar como una alineación entre los dos sujetos implicados en el proceso de lectura, en el cual se determinan mutuamente por una sustitución reflexiva mutua.” (114)

En el caso de *En breve cárcel* nuestra mirada se detuvo en aquellos pasajes que hacían referencia a la infancia y los recuerdos del personaje, para poco a poco encontrar algunos patrones, que parecen atravesar la novela, centrados en la mirada; una mirada que registra fragmentos de la vida de la protagonista, raras veces una imagen completa.

El otro motivo será la recomposición, aquello que intenta dar unidad a los fragmentos, por momentos será: la escritura, la piel, los rituales y en otros momentos la unidad parecerá un imposible. La novela queda sostenida por la tensión que se establece entre estos dos polos: fragmentación y recomposición y se materializan a través del uso de algunas figuras retóricas como la enumeración, la metonimia y la preterición.

La mirada

La mirada es un motivo omnipresente en la novela, se manifiesta en los epígrafes donde está asociada a la idea de encierro y de prisión, ya sea bajo la forma de retrato –en

los versos de Quevedo⁴ es decir de la representación del rostro que alguien vio quedando doblemente capturado dado que está en una sortija, y más claramente, en las palabras de Virginia Woolf⁵ que manifiestan el placer de ver sin ser visto y el conocimiento del peligro de ser visto: quedar apresado por el otro.

Siente la necesidad de empujar, de irritar, para poder ver. Escribe hoy lo que hizo, lo que no hizo, para *verificar fragmentos de un todo que se le escapa. Cree recuperarlos*, con ellos intenta –o inventa– una constelación suya. *Ya sabe que son restos, añicos ante los que se siente sorda, ciega, sin memoria*: sin embargo se está diciendo que hubo una *visión*, una cara que ya no encuentra. Encerrada en este cuarto todo parece más fácil porque *recompone*. Querría escribir para saber qué hay más allá de estas cuatro paredes; o para saber qué hay dentro de estas cuatro paredes que elige, como recinto, para escribir. (13) [La cursiva es nuestra]

Podría decirse que la voz narrativa en tercera persona, omnisciente se acerca al personaje tanto como para volver permeable el límite entre la narración y lo narrado; el personaje se desdobla y se lanza conscientemente a la búsqueda de la memoria perdida, muchas de estas claves están en los recuerdos de infancia que se van intercalando con su presente. Existe un fluir de la memoria y del pensamiento hacia la introspección y ya están en pugna los dos polos: los fragmentos, los añicos que trata de recomponer a través de la mirada hacia el pasado y de la escritura que dará cuenta del proceso.

Un texto le propone inmediatamente la fisura, la duplicación, la promesa de un espacio intermedio, limbo donde la vaguedad persiste suspendida, sitio abismado por lo que lo rodea. *Así es su vida y así fue su infancia: nada mágica tampoco atroz, un mero lugar provisorio*. Ni proyectada hacia un futuro de adultos, ni aferrada a la nostalgia de un paraíso, *ve su infancia poblada de disfraces- el que arma con ropa de su padre, grotesco y divertido- y de largas contemplaciones, disfrazada o no, entre espejos enfrentados. Manía de desdoblamiento y de orden, según series interminables. (...) No olvida ese rito como tampoco olvida los espejos enfrentados: ...* (14) [La cursiva es nuestra]

Las claves de su vida parecen estar en la infancia, etapa descrita como lugar provisorio, lleno de rituales, de disfraces y espejos, todo parece dificultar la captación del sujeto. Gusdorf en un pasaje de su trabajo dice “...La autobiografía [...] exige que el hombre se sitúe a cierta distancia de sí mismo, a fin de reconstituirse en su unidad y en su identidad a través del tiempo” (12) y tomar distancia e intentar la reconstrucción es lo que hace el personaje durante toda la novela.

La obsesión por la mirada es explícita, así como es consciente de la miradas de los otros es también quien hace uso de la mirada cuando espía a Renata mirándose en los

4. En breve cárcel traigo aprisionado,/con toda su familia de oro ardiente,/el cerco de la luz resplandeciente,/y grande imperio del amor cerrado. “Retrato de Lisi que traía en una sortija”

5. “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”. *Una novela no escrita*.

espejos, pero sobre todo se mira a sí misma, tanto en los espejos como en los sueños. La acción transcurre básicamente en un solo espacio pero la mirada no se limita a él sino que a través de la mirada hacia su pasado ingresa a otro espacio que es el espacio introspectivo. El análisis consciente y permanente de sí da cuenta sobre todo de la fisura, de lo provisorio de sus certezas y de sus relaciones.

En ese *desgarramiento inquisidor* se encuentran *clave y orden* de esta historia. Por un lado, intenta *desmontar* un itinerario que se inició aquí doblemente: cuando vio por primera vez a Vera, hace cinco años; cuando regresó hace poco a este cuarto sin quererlo y empezó a rehacer su vida, con la urgencia del recuerdo. Por otro lado, intenta *armar* otro itinerario alrededor de Renata, la mujer que no ha venido, la mujer que logró desprender de Vera. Por fin –y de manera oscura– tiñe esos dos lados con una infancia que evitaba, de la que creía que *no hablaría y de la que evidentemente quiere hablar*. Poco queda para mí, se dice, ante el abarrotamiento de este camino trazado. No ve claramente el nexo entre Vera, Renata y su infancia, no cree, en el fondo, que ese nexo exista. (23-24) [La cursiva es nuestra]

Sin embargo ese nexo existe, las mujeres de su pasado adulto están tan presentes como las mujeres de su infancia: su hermana y su tía. Antes queremos llamar la atención sobre las expresiones *desgarramiento inquisidor* y *clave y orden*, el personaje se somete a esta tarea, se obliga a *desmontar* y a *armar itinerarios*. Vuelve al cuarto como vuelve a la infancia, como vuelve a sus sueños, busca lo que le permita reconstruir la historia y en ella a sí misma para superar la fragmentación. La asociación de Renata con su infancia que al mismo tiempo niega (Renata quien fue espiada por ella en espejos como en su infancia espiaba a su hermana) es directa porque Renata le permite revivir rituales de la infancia como el espiar mediante los espejos. En la medida que se encuentran los puntos de conexión entre infancia y presente es que se puede dar cuenta de la vida de ese yo y se puede rearmar la unidad “...el autor de una autobiografía trata de lograr una expresión coherente y total de todo su destino” (Gusdorf 12).

“Sabe otra cosa: que no escribe para conocerse, que no escribe para permanecer, que no escribe para hacerse daño” (24). La voluntad parece ser traicionada por la acción: no quería hablar de la infancia y lo hace, no cree que exista un vínculo Vera-Renata-infancia pero inevitablemente aparece una y otra vez, dice escribir para no conocerse pero bucea cada vez más en ella misma. La preterición es una de las figuras que se reitera.

La mirada, el espectáculo, la conciencia de identificar y jugar roles ya sea como personaje o como espectador se manifiesta en el recuerdo de su acercamiento a Renata “*Ella observaba el espectáculo –Vera que dejaba a Renta, Renata que sufría como había sufrido antes ella por Vera– como si fuera una interminable ceremonia abierta a la que cada participante aportaba textos de su elección*” (26) [La cursiva es nuestra]. Se reconoce en Renata, en el rol de abandonada por Vera y ahora vuelve, mediante el recuerdo, a

contemplar el espectáculo en que se reconoce y reconoce a las otras como participantes de un ritual. Hay una doble distancia, la que adoptó en el momento que le permitió contemplar el abandono de Renata como un espectáculo y la distancia que le proporciona el recuerdo, reelaborando la experiencia.

“Querría permanecer. Por eso se aplica en la fabricación de *los pedazos que deberían componer un solo rostro, en el peor de los casos, una sola máscara. Unir esos pedazos, tejerlos* aunque sea por un momento; la alternativa –la fachada que se derrumbaba, los ojos impotentes– es la locura” (29) [La cursiva es mía].

Había dicho que no escribe para permanecer pero quiere permanecer, se reconstruye justamente a través del tejido del texto que compone y este es su tabla de salvación, de lo contrario la única alternativa que vislumbra es la locura. La voz narrativa parece estar describiendo el proceso por cual el personaje intenta consolidar su identidad, proceso que necesita elaborar porque ha quedado suspendido en autorreconocimientos especulares, recordemos que lo hace a partir de su hermana, de su tía, de los espejos y de Renata al identificarse en el rol de seducida y abandonada por Vera.

Se sabía mirada cuando jugaba con su hermana y durante los baños conjuntos se miraba en ella como si fuera un espejo, es a través del cuerpo de su hermana que toma consciencia de la desnudez, y al momento de pensarse siempre se recuerda con una máscara o disfraz.

Cuerpo: lo aprendió en su hermana, en ese hato que era su hermana. El cuerpo -su cuerpo- es de otro. Desconocimiento del cuerpo, contacto con el cuerpo, placer o violencia, no importa: el cuerpo es de otro. *No une sus partes encontradas como no une la mirada con la ceguera, apenas reconoce la diferencia entre una y otra. Se veía de chica con una enorme cabeza, monstruosa, y poco más; al mismo tiempo la perseguía la idea - pero eso fue algo más tarde de que no sabía pensar. No recuerda su cuerpo de entonces, sí lo que *espiaba* en el cuerpo de su hermana, no recuerda tampoco el dolor físico; ni el placer, hasta mucho después.* (31) [La cursiva es mía]

En este fragmento parecen condensarse sus miedos y la peculiar relación con su cuerpo, rastreando su relación con el mismo en la infancia y dejando ver el rastro que persiste en su presente: la escisión con su cuerpo, sus temores a la deformidad, a la incapacidad de pensar vinculada a la locura y sobre todo en su relación con el placer y el dolor físico.

La relación con su cuerpo, al que castiga o deja castigar, no solo pasa por la escisión y la violencia física, sino y parece más dura, por la violencia de la mirada que constata el paso del tiempo y la cercanía de la muerte. Nuevamente al hablar de su cuerpo se remite a la enumeración de sus partes, su yo siempre es fragmentario: ojeras, manos, dedos, piernas y uñas.

A su cuerpo lo violenta, a solas, con la mirada. Cada mañana se mira la piel, ve la decadencia, el desgaste. No se detiene demasiado en las ojeras - cuya existencia comprueba en detalle cada vez que deja esta mesa en la que escribe, cada vez que va al baño y se mira en el espejo- sí en la muerte que comprueba cada día en sus manos, en las arrugas que la noche fabrica a lo largo de sus dedos, de sus piernas, en el empecinamiento de las uñas que casi ve crecer, temiblemente córneas. (34) [La cursiva es nuestra]

La voz

“Algo, la voz ronca de su tía, la voz cascada de Renata, su propia voz cuando escribe, algo, *una piel de voces, para entonar los fragmentos*” (34) [La cursiva es nuestra].

El vínculo entre las mujeres de su infancia y las de su madurez, la piel de voces (como el texto que escribe) como el tejido que une los fragmentos es lo que da forma a los itinerarios en torno a ella, Renata y Vera. El devenir de esa consciencia es lo que da forma y obliga también a los lectores a reconstruir, a asociar los fragmentos.

Con una voz, con su propia voz rota, habrá de unir fragmentos si quiere vivir. Agregará a la infancia que evita y a la que vuelve los cinturonzos a Clara, las llagas de sus nalgas en el espejo, la presencia de sus muertos –esas entonaciones que como las pieles, no tiene que olvidar–, los restos de Vera que permanecen con fuerza en este cuarto, la reclamada presencia de Renata que no viene. (37) [La cursiva es nuestra]

Así como la mirada la voz también atraviesa esta novela: la voz narrativa y la voz de la protagonista que cuenta y une los fragmentos para contarse la historia, la voz ronca de la tía Sara y la voz cascada de Renata, la voz de la tía y la de Vera. “Hay algo en común, se dice medio amodorrada, entre la voz de Sara y la de Vera: las dos contaban” (38). Se evidencia el vínculo, que antes negara, entre las mujeres de su presente con las de su infancia.

La unidad

La protagonista aprende la técnica de seducción de Vera y la aplica con Renata, esta técnica se vale de la voz, del contar relatos que atraigan a su oyente o que apelen a su empatía, lo que llamará “la seducción del desamparo”, y se descubrirá emulando con éxito a Vera, a quien quería olvidar.

En esa noche hay un momento dilatado, hacia el amanecer, cuando la conversación empieza a decaer y *sólo quedan miradas, gestos, y una cama pequeña en*

la que no podrán darse la espalda. *Nunca tocó una piel, la piel del otro, como esa noche. Nunca se sintió, hasta tal punto, entera y ella misma cuando se vio agotada junto a Renata, ya dormida, mientras entraba de pleno la luz del día.* (55) [La cursiva es mía]

Se sintió entera no una suma de fragmentos, en este momento parecen confluír todos los motivos y conformarse la unidad: la palabra en la conversación que se apaga, las miradas que ganan terreno, los gestos que repiten un ritual, la piel que todo lo une y la consciencia que da cuenta de ello: "...ella misma se vio agotada..." si bien inmediatamente aparece la distancia, el salirse de sí para verse y contemplarse agotada, por un momento logró sentirse "...entera y ella misma...".

Existe una gran complejidad en la creación del personaje dado por el juego de voces, por el juego con la autobiografía, se manifiesta que seguir los meandros de un yo es placentero, pero el yo que presenta esta novela es uno que hay que reconstruirlo.

Ya señalamos que la novela transcurre prácticamente en un solo espacio, centrándose en un personaje femenino que está encerrado en un triángulo amoroso disuelto, se obliga así al lector a mantener la atención del mismo modo que el personaje se impone escribirse, la evasión o huida es hacia la infancia, a los sueños, a los vínculos que se tejen entre las mujeres de su vida.

El lector supone entonces que será él quien espíe a este yo, sin embargo, este yo que ni siquiera aparece bajo la forma de una primera persona del singular nos hace mirar aquello que selecciona: lo que mira en los espejos, sus disfraces y máscaras, su apropiación de las estrategias de seducción de Vera, su nuevo disfraz cuando las pone en práctica. El personaje logra sentirse una, sentirse entera junto a Renata, logra unir las piezas mediante la escritura, pero el lector acaso logra unir las piezas que den una imagen cabal del personaje. Sospechamos que el personaje no puede quedar apresado en un retrato que quepa en una sortija, sin embargo, la unidad se da en la clausura del relato que le permite reconstruir sus itinerarios y dejar atrás las paredes de su apartamento.

Molloy, en *Acto de presencia*, señala que:

Al no estar [los textos autobiográficos] limitados 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; a condición, por supuesto, de que se lo atienda hasta el final, [...] 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*. [...] *Como todo lo que se ha visto reprimido, negado y olvidado, la autobiografía reaparece para inquietar e iluminar con luz nueva lo que ya está allí.* (12) [La cursiva es nuestra]

Dicho esto parece más que relevante la forma elegida para esta novela, donde el personaje reconstruye su yo a partir de fragmentos, expone sus contradicciones y aquello que estaba oculto en la memoria y en los sueños.

La observación sobre las ventajas que trae la marginalidad del texto autobiográfico podría responder a una de las preguntas de este trabajo, nos referimos a la preferencia por *las escrituras del yo*, ya que en ellas se podría encontrar la libertad de abordar la temática homoerótica como uno de los elementos que componen lo reprimido y negado.

Volviendo al epígrafe: "... quería decirle que el personaje era yo y no Pizarnik..." consideramos que no es gratuito establecer la conexión entre el personaje de ficción y la autora, ya que además del "parecido" –término que utiliza Lejeune para marcar la relación entre autobiografía y novela autobiográfica– que pudiéramos encontrar durante la lectura, la identificación personaje-autora la establece Molloy, lo que era *espacio autobiográfico* parece insuficiente si creemos en la veracidad de la escritora en esta "confesión/reclamo" del material autobiográfico.

Esta cita considero que es muy valiosa porque muestra la posición espejada entre el personaje y la autora –ambas niegan escribir una autobiografía– y al mismo tiempo devela el solapamiento entre Molloy novelista y Molloy teórica, ella maneja los dos códigos y ambas facetas se retroalimentan ya que como teórica también ha abordado los problemas y posibilidades de los textos autobiográficos y de autoficción.

En trabajos posteriores como *El común olvido* (2002), *Varia imaginación* (2003) y *Desarticulaciones* (2010) y *Vivir entre lenguas* (2016) también encontramos, de forma más explícita, vínculos con su biografía, y a pesar de que estos trabajos no aparecen bajo los rótulos de autobiografía o memorias, en entrevistas, la escritora reconoce trabajar con "material autobiográfico".

Esto, por un lado marca una diferencia entre el abordaje de lo autorreferencial en su primera novela, velado por cierta distancia y sus últimos trabajos, y –por otro lado– señala la preferencia por la indeterminación entre el polo de lo referencial y el de la ficción. Esta indeterminación merece ser considerada porque la afirmación "... el personaje era yo y no Pizarnik..." no parece afirmar *yo soy mi obra*, no es Flaubert diciendo *Mme Bovary c'est moi* sino que reclama *ésa es mi vida*, sin desconocer que en el acto de decir *yo soy* se conjugan la vulnerabilidad y la autoafirmación al mismo tiempo.

4.- La literatura de la diversidad como una literatura heterotópica

Michel Foucault en una radioconferencia llamada *Utopías y heterotopías* (1966) distingue entre la utopía que es efectivamente el no lugar, puesto que su existencia está

en la ficción y la heterotopía o esos lugares otros o contraespacios que sí tienen existencia: “La propia sociedad adulta, y mucho antes que los niños, organizó sus propios contraespacios, sus utopías situadas, esos lugares reales fuera de todos los lugares. Por ejemplo, están los jardines, los cementerios; están los asilos, los prostíbulos; las prisiones, los pueblos del Club Méditerranée y muchos otros” (21).

Los llamados contraespacios son entonces lugares reales fuera de todo lugar, en los ejemplos citados podemos señalar que además de ser lugares delimitados espacialmente –el cementerio, el jardín tienen sus límites– también presentan una temporalidad diferente que los distingue y que quienes los habitan la experimentan.

En nuestro grupo de trabajo planteamos que existe una literatura diversa a la que hemos caracterizado como:

toda aquella producción escrita con intención y decodificación literarias, que aborda temáticamente cuestiones de género, y que presenta estructuras sintácticas, morfológicas usadas en forma particular y vinculadas con lo semánticamente diverso. Esta categoría de la literatura, ya no estaría definida por la lengua, por la geografía exclusivamente, sino por un enfoque transversal, que abstraiga para su estudio una constelación de temas, construcciones del yo, figuras retóricas, procedimientos, que den cuenta de la diversidad erótica como un eje constructor de la persona.

El signo lingüístico cuando explota la función poética se convierte en literatura y conforma un espacio y tiempo otro que es el de la ficción y el de la lectura. Este espacio otro, pese a ser ficticio, se incrusta en lo que cotidianamente llamamos realidad y deja huellas de su existencia en esta puesto que propone y modela una visión de mundo. Ya Yuri Lotman en la década del 70 concebía a la literatura como un sistema modelizante secundario:

La literatura se expresa en un lenguaje especial, el cual se superpone sobre la lengua natural como un sistema secundario. Por eso la definen como un sistema modelizador secundario. [...]

Decir que la literatura posee su lenguaje, lenguaje que no coincide con la lengua natural, sino que se superpone a esta, significa decir que la literatura posee un sistema propio, inherente a ella, de signos y de reglas de combinación de estos, los cuales sirven para transmitir mensajes peculiares no transmisibles por otros medios. (34)

Los sistemas modelizadores secundarios representan estructuras cuya base está formada por una lengua natural. Sin embargo, posteriormente el sistema recibe una estructura complementaria, secundaria de tipo ideológico, ético, artístico, etc. (51-52)

Manuel Asensi ahondando el concepto de Lotman habla de *efectos del sujeto*:

Aquí uso “modelización” no como un modo de transmitir una información, sino como mecanismo performativo que crea efectos de sujeto (insisto: cuerpos, gestos, acciones, discursos, subjetividades en fin). Lo que se modela no existía previamente, sino que es el producto de la modelización misma. (136)

La literatura puede pensarse como un espacio heterotópico porque si bien nos remite a un espacio ficticio sí instala en los receptores otra temporalidad y en tanto mecanismo performativo podemos percibir sus efectos. Ahora bien, dentro del espacio de la literatura nosotros encontramos ciertas conexiones temáticas, alusiones, citas, figuras retóricas que conforman el espacio de la literatura de la diversidad y que tienen una importancia sustantiva en tanto se convierte en un espacio donde se encuentran y dialogan escritoras/escrituras y a la vez visibilizan la temática homoerótica corroyendo la resistencia y ganando un espacio en el que habitar.

Cabe señalar que este espacio no es ni pretende ser dominante puesto que uno de los principios de la heterotopía según Foucault es la yuxtaposición de espacios incompatibles, son paréntesis o incrustaciones en los espacios cotidianos, y en su propia denominación –*contraespacios, utopía localizada*– se advierte su condición de ser siempre lo otro.

5.- Molloy: habitando la frontera

La frontera puede ser pensada como un no-lugar, en los mapas la frontera es esa línea que separa un territorio de otro, pero quizá es mejor pensar la frontera como espacio de límites difusos y porosa, por ejemplo, un río parece delimitar cada territorio mediante sus orillas y es al mismo tiempo el medio que nos permite navegar de una a otra orilla y quizá lo más interesante sea estar en tránsito, en el río mismo, en la frontera misma.⁶

Sylvia Molloy, desde su primera novela, *En breve cárcel*, conocida también como una de las pioneras de la novela lésbica argentina⁷ ya desde ese momento abre y se apropia de un espacio que podemos pensar como fronterizo o como contraespacio.

En la novela, la primera frontera que se socava es aquella que separa la enunciación de lo enunciado. La voz narrativa se expresa en presente logrando un efecto de simultaneidad entre una escritura y otra.

6. Si bien no me lo he propuesto tratar aquí, al menos debo mencionar que el tema de la frontera también puede ser pensado como espacio heterotópico pero con signo negativo, me refiero a esos espacios habitados por poblaciones desplazadas que son los campos de refugiados.

7. http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/sentiria-defraudada-novela-reconocida-lesbianas-sylvia-molloy_0_812918995.html

Otra frontera en cuestión se produce por la indeterminación entre: autobiografía, novela autobiográfica y novela e incluso autoficción. Por autoficción se entiende a aquellos relatos que en palabras de Manuel Alberca:

[...] parten, como ya he dicho, de algún tipo de identificación nominal del autor con el protagonista del relato, pero insinúan, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje es y no es el autor. Esta identidad ambigua, calculada o espontánea, irónica o autocomplaciente, según los casos, constituye una de las fuentes de la fecundidad del género, pues, a pesar de que autor y personaje son la misma persona, el texto no postula casi nunca una exégesis autobiográfica explícita, toda vez que lo real se presenta como una simulación novelesca sin camuflaje apenas o con algunos elementos ficticios. (10)

Quizá sea la autoficción la forma que más se pueda emparentar con lo utópico en tanto permite colocar al yo autor-narrador-personaje nominalmente coincidente en un no-lugar fabricado, ficticio y que por lo tanto aúna lo real y lo imaginario. Incluso en entrevista dirá:

[...] mis ficciones anteriores también trabajaban con la memoria, con recuerdos personales que se utilizaban ya ficcionalmente, como en *En breve cárcel* y *El común olvido*, ya autobiográficamente, como en *Varia imaginación*; y aclaro al pasar que esta división entre autobiografía y ficción es completamente inestable.⁸

En su escritura, Molloy, también nos invita a ingresar a un espacio que está tejido por referencias y alusiones y que entendemos entronca con una genealogía literaria de la diversidad. Por ejemplo en *En breve cárcel* cita en uno de los epígrafes a Virginia Woolf, epígrafe muy sugestivo, otra alusión a Virginia Woolf, específicamente a *Una habitación propia* es el escenario de la novela, una habitación de la que se apropia la protagonista y que utiliza para escribir. Incluso el hecho mismo de que la novela no gire tanto en torno de las acciones sino de los procesos que lleva adelante el personaje entre cada acción guarda cierta semejanza con la escritura de Woolf.

Como ya señalamos juega con otras referencias literarias como Quevedo y Flaubert. Podríamos pensar estas intertextualidades como una forma de la yuxtaposición de la que hablaba Foucault.

En su segunda novela, *El común olvido* (2002), uno de sus personajes dice: “«Look in my face; my name is Might-have-been», ha escrito mi madre, plagiando la dedicatoria de un libro que Samuel le regaló a ella; luego, debajo de la cita, el nombre de Charlotte y el suyo. Me quedo pensando en la extraña circulación de las citas, los préstamos y los plagios, para expresar la imposibilidad de decir el amor” (328).

8. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-20776-2011-02-15.html>

La red que se establece entre citas, autoras y autores, ciertos lugares (El club de La Gruta, en Capri, llevado adelante por Krupp) no solo expresan el amor sino que conforman un circuito por el que se transmiten ciertos mensajes cifrados, ocultos a la vista de cualquier lector, pero que son una guía o guiño para determinado público lector. El uso de la intertextualidad no es exclusivo de la *literatura de la diversidad*, pero al menos en el grupo de escritoras que estamos abordando es una característica distintiva, pensemos por ejemplo en lo significativo del título del poema *Genealogía*⁹ de Cristina Peri Rossi que además está dedicado a *Safo, Virginia Woolf y otras*.

El tránsito es otra de las características de su escritura, ya que los personajes de las novelas antes citadas se encuentran en medio de procesos a resolver, procesos que implican examinar su vida, su identidad. En el caso de *En breve cárcel* la protagonista describe la habitación como “Cuarto y amores de paso”. (13) y finaliza la novela en un aeropuerto. En el caso de *El común olvido*, Daniel, el protagonista que significativamente es traductor, retorna a Buenos Aires con la misión de esparcir las cenizas de su madre en el Río de La Plata y durante el transcurso de la novela indagará sobre su identidad lingüística, nacional y familiar. En ambas novelas se insiste en la fragmentación del sujeto, ya no se cree en los grandes relatos ni tampoco en una épica personal sin fisuras: “Soy un inútil: no solo se me fragmenta el mundo de acá, este Buenos Aires de pacotilla en el que deambulo, sino también el de allá, el que creía firme, el mundo del que salí para poder regresar a él sin que me lo cambiaran” (*El común olvido*, cap. XL, 226).

Estos relatos sobre procesos de búsqueda e indagación del sujeto sobre sí mismo, que por momentos se cargan de angustia, finalizan con una ganancia libertaria puesto que permiten una reflexión compleja sobre lo que implica la reapropiación del yo y desmontan algunos mecanismos de identificación como los que se ciñen a criterios de nacionalidad: “Aquí en Nueva York soy un sudamericano de entre tantos, y si judío so what, mi judería solo les complica las estadísticas cuando tienen que decidir si soy o no Hispanic o Latino, y esta es otra historia de clasificaciones aberrantes. Pero aquí soy uno más, un raro entre muchos otros raros. I’m my own man” (*El común olvido*, cap. XXXI, 163).

Otro límite con el que Molloy juega y amplía es el lingüístico, conocedora de tres lenguas donde cada una domina una región de los afectos y que sin embargo las tres se vuelcan en su escritura. El inglés es la lengua paterna y la lengua académica; el francés es la lengua de la madre y de su primer amor y el español es su lengua nativa en la que escribe literatura. En *Varia imaginación* (2003), *Desarticulaciones* (2010) y *Vivir entre lenguas* (2016) aparece de manera intensa una reflexión sobre el lenguaje y las lenguas

9. Dulces antepasadas mías /ahogadas en el mar/o suicidas en jardines imaginarios/encerradas en castillos de muros lilas/y arrogantes/espléndidas en su desafío/a la biología elemental/que hace de una mujer una paridora/antes de ser en realidad una mujer/soberbias en su soledad/y en el pequeño escándalo de sus vidas//Tienen lugar en el herbolario/junto a ejemplares raros/de diversa nevadura.

en las que se maneja. En *Varia imaginación* se revela la cercanía emocional con cada idioma, sobre el final de *Desarticulaciones* comienza a plantearse lo que Molloy llamará –en *Vivir entre lenguas*– *lengua casera* y que tiene que ver con la reconstrucción de su propia lengua como si fuera un espacio por el que se transita como quien vuelve de visita, se va de un registro a otro. En uno de los apartados de *Desarticulaciones* llamado *Lengua y patria* podemos leer:

Con nadie, me doy cada vez más cuenta, hablo la lengua que hablo con ella, un español si se quiere de entre casa pero de una casa que nunca fue del todo la mía. Una casa de otra época, habitada por palabras que ya no se usan, que acaso (o no) usaron nuestras madres o abuelas, como *porrazo*, *mangangá*, *creída*, *chúcara*, *a la que te criaste*, y por expresiones de amigos comunes ya muertos, *qué me contás*. Un español hecho de citas, pero entonces qué lenguaje no lo es; hablar es buscar complicidad: nos entendemos, sabemos de dónde somos. (72)

No es indecisión o ambigüedad es el espacio heterotópico que se construye en ese lugar otro que es la frontera en todas sus posibilidades. El no-lugar, el *utopos* es creado. Habitar la frontera, poner en cuestión lo aceptado, mostrar la fragilidad de las certidumbres va en pro de generar espacios de libertad que puedan ser habitados sin que suponga la imposición o normalización de uno exclusivamente, esa es la apuesta un espacio/literatura que no se cristaliza ni clausura.

Bibliografía

- Alberca, Manuel. “¿Existe la autoficción hispanoamericana?” *Cuadernos del CILHA* n.º 7/8 (2005/2006): 5-17. Impreso.
- Asensi Pérez, Manuel. “Crítica, sabotaje y subalternidad.” *Lectora* (2007) 133-153.
- Foucault, Michel. *El cuerpo utópico. Heterotopias*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010. Impreso.
- Gusdorf, Georges. “Condiciones y límites de la autobiografía.” *Anthropos* N.º 29 (1991). 9-11. Impreso.
- Jara, Sandra. “Autobiografía: una retórica del pliegue en *En breve cárcel* de Sylvia Molloy.” *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*. Ed. Cristina Piña. Primera. Vol. 2. Buenos Aires: Biblos, 2003. 234. Impreso.
- Kremer, Nathalie. “La lectura como cuadro: la microlectura entre revelación y reescritura.” *Complicaciones de texto: las microlecturas. Fabula LHT*, 3, 1 Set. 2007. [Síntesis conceptual y selección de pasajes por Claudia Pérez, consultado en teoliti.blogspot.com]

- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion, 1994. Impreso.
- Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Itsmo, 1982. Impreso.
- Man, Paul De. "La autobiografía como desfiguración." *Anthropos* 29 (1991): 113-118. Impreso.
- Molloy, Sylvia. *En breve cárcel*. Barcelona: Seix Barral, 1981. Impreso.
- . *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Trad. José Esteban Calderón. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. Impreso.
- . *El común olvido*. Buenos Aires: Norma, 2002. Impreso.
- . *Varia imaginación*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003. Impreso.
- . "La palabra en la boca." Entrevistador: Patricio Lennard. Suplemento "Soy" *Página 12* 25 Set. 2009. Impreso.
- . *Desarticulaciones*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010. Impreso.
- . "La memoria trabaja con todos los géneros literarios." Entrevistadora: Silvina Frieria. "Cultura & Espectáculos" *Página 12* 15 Febr. 2011. Impreso.
- . "Sylvia Molloy: Me sentiría defraudada si mi novela solo fuera reconocida por las lesbianas." Entrevistadora: Patricia Kolesnicov. "Suplemento Ñ" *Clarín* 18 Nov. 2012. Impreso.
- . "Leyendo entre líneas." Entrevistadora: María Moreno. "Suplemento Soy" *Página 12* 17 Agosto 2012. Impreso.
- . *Vivir entre lenguas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016. Impreso.
- Morales, Alejandra Jaramillo. "Espacio, cuerpo y palabra en la novela *En breve cárcel* de Sylvia Molloy." *Universitas Humanísticas* XXXI.59 (2005) 83-93. Impreso.
- Perez, Alberto Julian. "*En breve cárcel*: lo narrado y la narración." *Inti: Revista de literatura hispánica* 39 (1994): 121-133. Impreso.
- Pérez, Claudia. "El sesgo ajeno: el «maligno arañazo de amor» entre el mundo de la madre y lo simbólico. Una lectura de *En breve cárcel*, de Sylvia Molloy". http://letras-uruguay.espaciolatino.com/perez_claudia/ponencia_presentada.htm
- Filmación de lectura de los trabajos de Sylvia Molloy, "Afecciones bilingües" en el marco de una Mesa Plenaria del III Congreso Internacional Cuestiones Críticas. Organizado por el Centro de Estudios en Literatura Argentina, el Centro de Teoría y Crítica Literaria, la Maestría en Literatura Argentina de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario; y por el Centro Cultural Parque de España. Viernes 26 de abril de 2013 en el Centro Cultural Parque España, Rosario. https://www.youtube.com/watch?v=x56Az_UHTg0 link consultado el 14 de julio de 2015