

Cuerpo e imaginación: variaciones de fuga en algunos personajes femeninos en la literatura

Adriana Mancini
(Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Abstract From the different meanings of the word *fuga* and the idea held by Federici about the feminine body as a limit, a passage able to develop social, cultural, intellectual functions, in addition to being support of a system that takes advantage of her work, she proposes to consider the multiple escape strategies that the woman sketches out to overcome and distort the place she was held for centuries. Through various female characters from different authors it will be traced an itinerary that goes from the borders of the female body to the unattainable end of her imagination in a display that includes motives such as adventure without direction, sexuality, violence, death and writing and art as an instrument of realization.

Sumario 1 Acerca de ‘fuga’. – 2 El cuerpo femenino. – 3 Variaciones para la imaginación. – 4 Variaciones en fugas. – 4.1 Un relato de Clarice Lispector. – 4.2 Una novela de la escritora Mariana Dimópulos. – 4.3 Un poema en prosa de Olga Orozco.

Keywords Body. Imagination. Fuga. Female art.

1 Acerca de ‘fuga’

La palabra ‘fuga’ es inestable, es verdad; pero la literatura las prefiere así: de amplio espectro, inasibles, dislocadas, descentradas. En español *f-u-g-a* se configura a partir de una consonante fricativa sorda «f», una vocal cerrada «u», pasa después por una «g» velar sorda que prepara la llegada hacia la calidez de un refugio luminoso: el de la vocal abierta «a». La fonía que resalta la palabra ‘fuga’ con su fricativa, su velar y sus vocales, de una muy cerrada a una muy abierta, evoca una fisura, una hendidura por donde una brisa o un aliento o un suspiro fluye.

La palabra ‘fuga’ así como la palabra ‘huida’ derivan del latín *fúgere*. Pero ‘fuga’, según el *Diccionario de usos del español* de María Moliner, contiene una pizca de fogosidad. Pues la palabra ‘fogoso’ según denota, está más emparentada con ‘fuga’ que con ‘fuego’. ‘Fogoso’ es poner ímpetu o entusiasmo; como ejemplo, Moliner indica: «un caballo fogoso es un animal que está impaciente por correr» (1992, 1: 87). Si bien ‘fuga’ y ‘huida’ pueden considerarse sinónimos porque derivan del mismo verbo latino, la

palabra ‘fuga’ tiene un componente más, un *plus* que la emparenta con la fogosidad, con la pasión, con el ímpetu y acá no podemos sino recordar el personaje de Borges de «Historia del guerrero y la cautiva», quien «con un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón» ([1949] 1974, 560) la india inglesa fuga hacia las tolderías pampeanas ante la posibilidad de retornar a una vida civilizada y una lengua materna ya convertida en un inglés extrañado. Asimismo, el uso cotidiano del español rioplatense ‘fuga’ implica suponer una clausura previa, cualquiera sea su índole. Otras de las acepciones de ‘fuga’ es el desorden mental que se produce en la histeria. Se huye de la realidad; se puede vagar, deambular y en este caso la locura acecha. A su vez, la locura y el arte se emparentan: Camille Claudet amiga de Rodin, escultora ella también, es un posible ejemplo.¹ La sociedad la condena a la locura; decide su locura y la interna en un hospicio de por vida por no responder a los cánones y costumbres que la sociedad consideraba normales en la época. El silencio al que se condenó a sí misma hasta su muerte fue su fuga. Otro caso de locura transformado en fuga a través del arte es el de la conocida como Condesa sangrienta. Personaje real e inusitado: Erzébet Barthory, Condesa del castillo de Csjethe en Transilvania. Vestida siempre de blanco asesinó a 640 bellas jóvenes de su feudo. Torturándolas con artefactos sofisticados, gozando con sus gritos y su dolor, bañándose con placer en la sangre de sus víctimas o simplemente deleitándose viendo sus ropajes impolutos manchados de color sangre. Valentine Penrose compiló documentos de esta mujer y los editó en 1963. Y Alejandra Pizarnik escribe una interesante versión que edita en 1968. Pizarnik inicia su «Condesa sangrienta» destacando la belleza que logra el texto de Penrose a pesar de los horrores que relata. La afirmación se completa con una cita de Jean Paul Sartre que abre el texto como epígrafe y que dice así: «*El criminal no hace la belleza. Él mismo es la auténtica belleza*» (Pizarnik [1965] 1998, 373; bastardilla en el original). Pizarnik se encarga de resaltar la perversión ligada a la melancolía, y la melancolía a la sexualidad y a la locura, y a través de este conjunto de abyecciones, al arte. Cabe recordar, la melancolía dominante en la poeta argentina lleva su línea de fuga hasta el límite de homologar su obra, particularmente su poesía, con su propia muerte. Pizarnik se suicidó con una sobredosis en París en 1972.

Julia Kristeva (1987, 49) afirma que «el ser melancólico es un extranjero en su propia lengua». A su vez, Saer (1995, 153) completa la reflexión: «Sólo a partir del propio idioma se puede producir una lengua literaria». Así, entonces, el/la escritor/a debe extrañarse en su propia lengua, es un extranjero o extranjera en su lengua. Queda así establecida, con estructu-

1 <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/7050/Camille%20Claudel> (2017-06-18)

ra de silogismo, la relación entre melancolía y escritura, por extensión, la relación entre depresión, locura, muerte, paranoia y escritura, estrategias que diseñan líneas de fuga. La crítica Ciplijauskaitė (1988, 14) sostiene: «La escritura significa para la mujer del S.XIX una liberación que compensa el encarcelamiento del cuerpo»; y Kristeva aporta la argumentación teórica a esta afirmación: «Algunas formas de depresión son accesos de aceleración asociativa que desestabilizan al sujeto y le ofrecen una huida fuera del enfrentamiento con una significación estable o con un objeto fijo» (1987, 55).

Elena Garro, escritora mexicana, auto-exiliada en el año 1968 debido a su postura confusa en la masacre de Tlatelolco en relación a la actitud de los intelectuales universitarios, tiene una serie de relatos compilados con el título *Andamos huyendo Lola* (2011). Estos relatos son considerados magistrales en su manera de representar una fuga incesante y real frente a un Estado perseguidor imaginario. Los relatos, resuelven, o mejor, ponen en evidencia, la tensión entre la fuerza de lo femenino, y el poder destructor de lo masculino representado en el Estado.

Dos acepciones más de la palabra ‘fuga’ completan el barrido del espectro de su significado. La acepción musical es insoslayable: «una composición musical que antes de terminar un tema, ese mismo tema se inicia con otro instrumento. Una fuga de un tema musical de un instrumento a otro instrumento» (Moliner 1992, 1: 87). Por último, una acepción poco usual en el registro rioplatense es aquella que refiere al «momento álgido de una cosecha: Fuga de la frutilla; de las cerezas etc.» (87).

Si la fuga surge desde un lugar de encierro, y convocamos a los personajes femeninos para la reflexión, es lícito contemplar las variaciones del cuerpo femenino en determinados imaginarios sociales que incitan a la fuga en su multiplicidad de sentidos y significados.

2 El cuerpo femenino

En el imaginario social, desde cierto momento de la Edad Media, después del siglo XI en adelante, el cuerpo de la mujer fue considerado una prisión, o en su máxima dimensión de encierro, análogo a lo que sería una fábrica para los hombres. «Siervas del cuerpo» (Michelet [1862] 1987, 76) se las categorizaba para señalar a las mujeres que satisfacían los caprichos de los señores poderosos. O mejor, si se dijera, siervas de su propio cuerpo. La mujer y su cuerpo fueron condenados a la marginación, a la humillación y al asedio, y su cosificación se intensificó en los albores del capitalismo. En el siglo XIX y aún en el siglo XX eran comunes las restricciones. No se concedía fácilmente un lugar en las instituciones de estudios universitarias. Es conocido el resignado comentario del padre de las Ocampo, a fines del siglo XIX, al saber el sexo de su hija mayor, Victoria, al nacer; dijo que si hubiera sido varón, seguiría una carrera universitaria. Tampoco era tolerable

en las mujeres el exceso en el arte, o simplemente, el arte. Y el ejemplo se reitera entre las hermanas Ocampo. Esta vez, la menor, Silvina, escritora pero también dibujante y pintora reconocida por el medio artístico, tuvo que resignar una atractiva propuesta que, intuye Silvina Ocampo, le ocasionaría a su madre un gran disgusto acompañado de sus no por habituales ni menos exageradas jaquecas. Emilio Pettoruti, uno de los grandes artistas argentinos, conocía los dibujos de Silvina; en particular lo deslumbraban los abultados cuerpos desnudos de la talentosa hija menor de los Ocampo. Los imaginaba expuestos en París como gigantografías. Un Bottero – a modo mujer – anticipado y vernáculo fue abortado por falta de sensibilidad e ignorancia sobre arte expresado por una señora madre de alta alcurnia. La madre se opuso; asomaron las jaquecas; la exposición no tuvo lugar y la joven Ocampo artista retrocede un escalón con su obra censurada.

Una observación reciente sobre las mujeres músicas vuelve a poner en discusión la poca consideración al talento de la mujer. Recientemente, en una entrevista, el popular músico director holandés André Rieu² señaló que en la orquesta clásica las mujeres se visten de negro. Y que parecen monjas. Cabría una repregunta que el entrevistador no ejercita ¿y cómo visten los hombres en las orquestas clásicas? ¿quién se fija en sus ropajes? ¿Acaso el talento o el virtuosismo artístico no es lo insoslayable? Además, sabemos que según la clase social o las épocas, vestirse con ropas masculinas, desafiar la pacatería burguesa, entregarse a la imaginación, usar seudónimos o, mucho más atrás en el tiempo, integrar espacios herejes o predecir situaciones por medio de la sensibilidad e inteligencia femenina; incluso, ser aburridas o discretas en el vestir fueron y son estrategias, recursos, tretas que las mujeres supieron ejercer.

La imaginación junto a la sensibilidad y agudeza perceptiva femenina suplen el encierro del cuerpo y estos fueron los atributos que les permitieron entramar a las llamadas brujas – mujeres del medioevo – relatos fantasiosos; muchas veces logradas profecías que además se cumplían deparándoles la hoguera. Hoy sabemos que simplemente era – es – sagacidad para leer indicios, inteligencia y sabiduría para deducir situaciones que se proyectaban al futuro convertidos en un relato, una historia e imaginación. «La escritura significa para la mujer del S.XIX una liberación que compensa el encarcelamiento del cuerpo» (Ciplijauskaite 1988, 14).

2 <https://www.nuevatribuna.es/articulo/historia/camille-claudel/20180214143028148554.html> (2017-10-16)

3 Variaciones para la imaginación

Ya en el siglo XX, la imaginación devenida artilugio mágico es un atributo eficaz para superar situaciones de humillación. Ejemplar es el personaje de uno de los relatos de Silvina Ocampo «La muñeca» ([1970] 1999). El personaje es una niña abandonada, muy pobre, cedida en custodia a una familia de dinero para que sus numerosos hijos se entretengan jugando con ella. Es un objeto de uso, como una muñeca. La niña se descubre a sí misma adivina y a medida que sus profecías se van cumpliendo, logra atención y hasta cierto afecto en esa familia que la había adoptado e ignorado desde siempre. A partir del siglo XX la mujer consigue ir transgrediendo las limitaciones que cercenaban sus posibilidades de creación. Virginia Wolf afirma que cuando la mujer se anima a romper el cerco del diario íntimo o de las autobiografías o de la novela epistolar – géneros indecisos entre lo literario y lo no literario –, o incluso, el cerco que la encasillaba en la poesía, recién ahí empieza a desplegar su capacidad en el arte, rebelándose, a su vez, frente a la gramática y a la sintaxis.³

Comienza así un proceso de concientización de sus posibilidades creativas que se acompañan con la concientización del placer y de la libertad de decidir sobre el cuerpo, sobre la sexualidad, sobre las posibilidades de lograr una vivencia plena. A su vez, podemos considerar que la literatura en sí, más allá de la escritura, supo ser una ‘fuga’ frente a una realidad desafiante. Y aquí tendríamos que incorporar ciertos personajes canónicos, más allá de los atributos de género: Borges sugiere en uno de sus ensayos dantescos que la literatura repararía aquello que la vida escatima. Zanja la falta o, en su defecto, la mitiga. «Yo Sospecho que Dante edificó el mejor libro que la literatura ha alcanzado para intercalar algunos encuentros con la irrecuperable Beatriz» (Borges 1999, 110). De su obra, es un ejemplo el personaje de «El Sur», Juan Dahlman, quien representa una perfecta puesta en escena de la idea. Con una versión descabalada de las *Mil y una noche* bajo el brazo y a través de un relato que lo lleva al Sur, zona impregnada de mitos borgeanos, logra desviar el destino de una muerte deslucida y anónima en un hospital de ciudad para transformarla en una muerte digna, peleada cuerpo a cuerpo en un duelo a cuchillo en la inmensidad nocturna de la pampa. En realidad, la literatura, el relato oral, la escritura o su lectura como líneas de fuga data desde sus orígenes. Y además se enlaza con la muerte. Scherazade desplaza su muerte con relatos. Mme. Bovary, alienada por una vida monótona y pueblerina, se entrega a las novelas de amor y las actúa, y así muere en busca de una vida que pretende que sea

³ Un ejemplo es la experiencia de Silvina Ocampo y su primer libro *Viaje olvidado* publicado en 1937. Su hermana Victoria le cuestiona una sintaxis arriesgada y una gramática transgresora, sin percibir que se estaba gestando en ese modo de escribir una nueva representación del fantástico rioplatense.

como las ficciones que lee. El Quijote se refugia en la locura de las andanzas de caballeros. Ambos son personajes cuya característica en común es ser lectores ideales; confundieron en su fuga los límites entre realidad y ficción. La escritura, la lectura, la literatura no deja de tener sus riesgos. La muerte le es constitutiva: muere su autor/a y cede paso al narrador/a. Muere la palabra cotidiana para darle paso a aquella otra que expresa otro mundo, otro universo. Incluso, a través de la astucia en el uso de la retórica y la argumentación, es decir, con el dominio de las formas más elaboradas del lenguaje es posible invertir, desviar las relaciones concretas de poder.⁴

4 Variaciones en fugas

4.1 Un relato de Clarice Lispector

«En busca de la dignidad» de Clarice Lispector es un relato que se publica en 1974 en portugués, su idioma original, y de 1988 es la primera edición en español. Interesa particularmente porque se desarrolla en un momento en el que el cuerpo femenino se enfrenta con la vejez: límite – frontera – abismo. La toma de conciencia de un cuerpo aún deseante lleva a la mujer protagonista a buscar «Una salida» (1988, 32), hacia un final digno.

El párrafo que cierra el relato, dice así: «Fue entonces que la señora de Jorge B Xavier bruscamente se dobló sobre la pila como si fuera a vomitar sus vísceras e interrumpió su vida con una mudez hecha pedazos: ¡tiene! ¡que! ¡haber! ¡una! ¡puerta! ¡de saliiiiiiiiiiiiida!» (32). La grafía de la frase da cuenta de la desesperación de esta mujer que, afirma el narrador, tiene setenta años pero como el personaje se siente mucho más joven, no se resigna a perder el goce erótico en su cuerpo.

El relato está contado en tercera persona con un punto de vista muy cercano al personaje. La elección de una tercera persona es pertinente si consideramos tal como señala Agamben (2005, 67-8) en su breve ensayo «Desear», que el deseo, en particular sus imágenes, no son comunicables, son intraducibles. En el caso del texto de Lispector, se afirma la idea de Agamben; hay un otro – el narrador – quien debe afirmar que el personaje – esa mujer – desea fervientemente, eróticamente, aunque esté en las fauces de la vejez.

Este personaje no tiene nombre propio, en el relato desde su primera línea se la designa como «La señora de...» (Lispector 1988, 15) y a continuación se despliega el nombre de un marido ausente.

El título del relato «En busca de la dignidad» ya enaltece la actitud de este personaje, y más aún si se considera que es una mujer mayor. Se parte de

4 Sobre el uso de la retórica para afianzar un lugar marginal frente al poder, cf. Ludmer 1985.

una situación de humillación, la de ser considerada propiedad de alguien, y se arriba a hasta un grito visceral en el intento de descubrir una salida.

Una cita condensa la situación:

Allí estaba, presa del deseo fuera de estación, igual que el día de verano en pleno invierno. Presa de los corredores enmarañados corredores del Maracaná; presa del secreto mortal de las viejas. Sólo que ella no estaba habituada a tener casi setenta años, le faltaba práctica y no tenía experiencia.

Entonces dijo en voz alta y sin testigos. Robertito Carlitos. Y agregó: ‘mi amor’. (Lispector 1988, 31)

El párrafo citado presenta dos elementos referenciales ampliamente reconocidos que se relacionan con los dos espacios en los que se ubica el personaje de distintas maneras. Uno es el Maracaná, el estadio de fútbol de Río de Janeiro, emblema de los brasileños. Famoso en el mundo. Y en ese espacio, como en un sueño kafkiano la Señora de «perdida en los meandros internos y oscuros del Maracaná ya arrastraba los pies pesados de vieja» (16).

El narrador no puede asegurar, no sabe, cómo llegó a entrar la mujer al estadio y durante toda la primera parte del relato la Señora de... busca y no encuentra una salida. Se suceden los corredores como cavernas y las ventanas no dan al exterior sino al interior. La descripción de la situación se presenta como una pesadilla verosimilizada por el referente del nombre del estadio; aunque se puede homologar la desesperación de un personaje perdido representado como si estuviera en un laberinto. Y si damos un paso más allá, se podría asimilar la situación como una toma de conciencia de la vejez como una pesadilla.

El segundo elemento con el que se verosimiliza el relato es el nombre del cantautor Roberto Carlos famoso en la década de los setenta, por lo menos en Sudamérica, con quien la Señora mayor tiene sus fantasías más eróticas - «No era romántica ella era grosera en materia de amor» (Lispector 1988, 30) - detalla el narrador usando la estrategia del discurso indirecto libre. El relato le tiende un puente a la Señora de ...y la traslada hasta su casa, a su cama, y allí desnuda, se siente «enredada en el pozo hondo y mortal, en la revolución de su cuerpo» (29). Finalmente la encontramos en una sala de baño frente a un espejo volcada hacia su lavabo donde el relato la abandona.

Como fue indicado, el texto se cierra con un grito abortado, entrampado en una adunata. Elocuente figura retórica, definida como una hipérbole en forma de paradoja, que rasga el espacio del cuerpo de la Señora de.... Desde sus entrañas, es por donde se intentará la fuga, porque la Señora de Jorge B. Xavier desde su intimidad más profunda, «interrumpió su vida con una mudez hecha pedazos: ¡tiene! ¡que! ¡haber! ¡una! ¡puerta! ¡de saliiiiiiiiiiiiida!» (32).

4.2 Una novela de la escritora Mariana Dimópulos

La novela de la escritora argentina Mariana Dimópulos (2010) ubica a su personaje en contigüidad a la búsqueda frustrada de la Señora de Jorge B. Xavier porque inicia la trayectoria de una fuga.

Su título es elocuente: *Cada despedida*. La novela marca el itinerario de una joven mujer de 23 años que deja su casa familiar, sus estudios universitarios de biología y se aleja de su padre con quien tiene una relación intelectual ambigua, «...hacía años que me había cansado de escucharlo. Lo quería bíblicamente y también otro poco» (2010, 18) confiesa la protagonista quien decide viajar por España, Alemania, Grecia y Turquía sin regresar a Argentina - su país - durante varios años. La protagonista es consciente de su propia imposibilidad de permanecer en un determinado lugar. No la detiene el amor o el afecto que va forjando durante su larga travesía.

Lo singular de la novela es su estructura: en las primeras dos páginas el personaje da a conocer todo el periplo de los siete años en continuo desplazamiento: lo esencial de cada despedida; su inexorable necesidad de no estar en un determinado lugar demasiado tiempo:

Es una y otra vez lo mismo, sin pudor y sin fatiga. No importa si a la mañana o a la noche. Si en invierno o en verano. Si la casa es cómoda, si alguien viene a recibirme. Llego y quisiera quedarme, y me voy. (9)

Después de diez años de viajar sin rumbo, de regreso a Buenos Aires, ya muerto su padre, se aleja nuevamente de sus hermanos y la excusa de esta nueva partida coincide con otra de las acepciones de la palabra fuga. La protagonista lee un aviso en el periódico acerca de la necesidad de mano de obra para cosechar frutos rojos en el Sur argentino, en La Patagonia. Así la novela realiza otra vuelta de su fuga en una doble acepción denotativa.

Allí en la inmensidad del Sur argentino es donde la protagonista cree encontrar cierto sosiego en el amor de un hombre hosco y reservado cuya vida termina trágica y misteriosamente. Finalmente, vuelve a su lugar natal donde se refugia en soledad en un reducido espacio.

La novela contada por la protagonista en primera persona, es intensa; tiene un narrar fluido. Las palabras que componen los avatares de la protagonista; sus palabras, acompañan el ritmo del desplazamiento con firmeza. El relato se fragmenta y en esa fragmentación representa los saltos inquietos de ciudad en ciudad; de amores en amores. De nombre de pila en nombre de pila: «En Málaga me hacía llamar Luisa y en Barcelona Lola» (15); «El mal de la valija no descansa como yo, y tiende trampas de día y de noche» (25). Asimismo, la narradora se permite desestabilizar ciertos hechos, afirmando su dominio de los materiales con los que ejerce la práctica de la escritura como fuga. «Ensayo alegría. Después miento» (30) o al recordar a su padre: «Mi padre me cantaba por la noche: duér-

mete niña, duérmete ya; que vendrá el polvo y te comerá. Después me hacía aprender la tabla periódica y la composición del éter. Esto es falso; del éter ya nadie habla» (92). O su contrario, cuando indica: «Todo eso era verdadero» (11).

Así establece una brecha entre la verdad de la ficción y la ficción de la ficción instalando la idea rectora de la escritura como fuga en esta novela.

Me interesa a su vez subrayar que en *Cada despedida*, más allá de la fuga constante o de la escritura como fuga, se pone en una escena de ficción la tensión entre la lengua madre y otro idioma – en su caso el idioma alemán – que va incorporando lentamente sin sistematizar el aprendizaje. Se sabe: la lengua no tiene raíces. En el caso de esta joven itinerante personaje de *Cada despedida* y sus palabras, ambas – personaje y palabra – fluyen y se adaptan al vértigo de los desplazamientos. En España, alguien le reprocha: «Niña, habla despacio, ¡Qué acento tienes!» (18) y en Alemania, lejana ya la lengua materna, el personaje confiesa:

Yo braceaba como podía en el barro de la conversación. Yo usaba el rato (de descanso) para recomponerme de la batalla de la lengua, decirme alguna palabra de aliento, repetir el vocabulario que había aprendido, si es que había aprendido, y recordar a mi padre, aunque sin querer recordarlo. Él siempre me había tratado como a una cierta partícula del universo. Ahora, en el sistema planetario que era Heidelberg todos cumplían su elipsis, brillando en una perezosa rotación; pero yo no era más que una última estrella, apenas espejos de las luces de otros. (17)

Habría que notar que si en el relato de Lispector, la fisura por donde el personaje busca una salida que la lleva a interrumpir «una mudez fragmentada» (1988, 32); en la novela de Dimópulos, en una de las últimas páginas en las que los fragmentos ya han completado y ordenado el relato, se diseña el mapa completo de la fuga cuyo destino es la desintegración. El personaje expande su fuga por el universo hasta ser una imagen reflejada que se disuelve en él. «¿Mi casa después de todo este tiempo?», se pregunta la protagonista, y se responde: «Mi casa es el número atómico del silicio, las propiedades del gas butano. En ellos me explayo y estiro las piernas como en un gran sillón» (Dimópulos 2010, 145).

4.3 Un poema en prosa de Olga Orozco

Este caso de fuga lo propone un breve escrito de Olga Orozco (2007) y compromete la muerte. Es un poema en prosa en el que la autora se señala a sí misma en el poema y en su título: «Olga Orozco».

Yo Olga Orozco, desde tu corazón digo a todos que muero. (77)

La cercanía de la muerte, una de las causas de depresión y melancolía, diseña la línea de fuga en la primera línea de este texto

La disociación de un 'yo' se desplaza hacia un 'tu' y el pesar de la muerte se comparte con un 'todos' que recepciona en la escritura el aviso de una muerte.

La propuesta de los tres textos seleccionados coinciden con las reflexiones de Julia Kristeva acerca de la relación entre la creación, el cuerpo, la tristeza, la alegría y la experiencia.

Afirma Kristeva en *Sol negro depresión y melancolía*:

La creación literaria es esta aventura del cuerpo y de los signos que da testimonio del afecto: de la tristeza, como señal de la separación y como esbozo de la dimensión del símbolo; de la alegría, como la señal del triunfo que me instala en el universo del artificio y del símbolo que intento hacer corresponder lo mejor posible con mis experiencias de la realidad. (1987, 25)

Bibliografía

Fuentes

- Borges, Jorge Luis [1949] (1974). «Historia del guerrero y la cautiva». *El Aleph. Obras Completas. 1923-1972*. Buenos Aires: EMECÉ, 557-68.
- Borges, Jorge Luis (1999). «La última sonrisa de Beatriz». *Nueve ensayos dantescos*. Buenos Aires: EMECÉ, 105-3
- Dimópulos, Mariana (2010). *Cada despedida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Garro, Elena (2011). *Andamos huyendo Lola*. Buenos Aires: Mar dulce.
- Lispector, Clarice (1988). «En busca de la dignidad». *Silencio*. Trad. y prólogo Cristina Peri Rossi. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 15-32.
- Moliner, María (1992). *Diccionario de Uso de Español*. Vols. 1-2. Madrid: Gredos.
- Ocampo, Silvina [1970] (1999). «La muñeca». *Los días de la noche. Cuentos Completos*, vol. 2. Buenos Aires: EMECÉ, 89-98.
- Ocampo, Victoria (1981). *Testimonio*, vol. 1. Buenos Aires: Sur.
- Orozco, Olga (2007). «Olga Orozco». *Obra poética*. Buenos Aires: Corregidor.
- Pizarnik, Alejandra [1965] (1998). «La condesa sangrienta». *Obras completas. Poesía completa y Prosa selecta*. Ed. de Cristina Piña. Buenos Aires: Corregidor, 371-91.
- Saer, Juan José (1995). «Juan José Saer». Speranza, Graciela, *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*. Prólogo de Beatriz Sarlo. Buenos Aires: Grupo editorial Norma, 147-61.
- Wolf, Virginia (1993). «Un cuarto propio». *Un cuarto propio y otros ensayos*. Trad. y prólogo Gerardo Gambolini. Buenos Aires: A-Z, 13-146.

Bibliografía teórica específica

- Agamben, Giorgio (2005). «Desear». *Profanaciones*. Trad. de Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 67-80.
- Ciplijauskaité, Biruté (1988). *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*. Bogotá: Antropos.
- Domínguez, Nora; Mancini, Adriana (eds.) (2009). *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*. Prólogos y compilación de textos Nora Domínguez y Adriana Mancini. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Federici, Silvia (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres cuerpos y acumulación imaginaria*. Buenos Aires: Tinta limón.
- Kristeva, Julia (1987). *Sol negro depresión y melancolía*. Caracas Monte Avila Editores.
- Ludmer, Josefina (1985). «Las tretas del débil». *La sartén por el mango*. Puerto Rico: Ediciones El Huracán
- Michelet, Jules [1862] (1987). *La Bruja*. Barcelona: Akal.

