



Abal, Silvana Daniela y María Belén Bordón. "Existencias secretas y olvidos infames: apuntes sobre "Narradoras Argentinas", una colección de mujeres". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, noviembre de 2022, vol. 11, n° 26, pp. 86-99X.

## Existencias secretas y olvidos infames: apuntes sobre "Narradoras Argentinas", una colección de mujeres

Secret lives and infamous omissions:  
notes about "Narradoras Argentinas", a women's collection

Silvana Daniela Abal<sup>1</sup>

ORCID: 0000-0002-8444-3778

María Belén Bordón<sup>2</sup>

ORCID: 0000-0002-5650-7797

Recibido: 15/08/2022 || Aprobado: 08/09/2022 || Publicado: 17/11/2022

### Resumen

Este artículo se propone reflexionar sobre la puesta en valor de las obras reeditadas -algunas de ellas publicadas por primera vez en tanto póstumas- por la colección "Narradoras Argentinas" y analizar el lugar de las escritoras y de sus textos dentro de la literatura nacional, teniendo en cuenta los contextos de producción, publicación y recepción. Se abordará un recorrido por ciertos aspectos de las narrativas, con el fin de evidenciar aquellos rasgos de originalidad y disrupción, y de continuidad y reformulación en relación con los enclaves hegemónicos, que nos permitirán reflexionar sobre las tradiciones, los linajes literarios y los diálogos entre el pasado y el presente.

### Palabras clave

"Narradoras Argentinas"; colección; reformulación del canon; literatura argentina.

### Abstract

This article intends to reflect on the enhancement of the reissued works -some of them published for the first time as posthumous- in the "Narradoras Argentinas" collection and to analyze the place of the women writers and their texts within the national literature, considering the contexts of production, publication and reception. A journey through certain aspects of the narratives will be addressed, in order to stand out those features of originality and disruption, and of continuity and reformulation in relation to the hegemonic enclaves, which will allow us to reflect on the traditions, the literary lineages and the dialogues between past and present.

### Keywords

"Narradoras Argentinas" collection; canon reformulation; literary tradition; Argentine literature.

<sup>1</sup> Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Se encuentra cursando sus estudios de doctorado en la misma universidad, que versan sobre narrativa boliviana contemporánea y es adscripta de la cátedra Teoría y Estudios Literarios Feministas. Es una de las editoras de la revista literaria *Por el Camino de Puan*, es docente en el nivel secundario y en la Universidad Nacional de General Sarmiento. Contacto: [silvanaabal@gmail.com](mailto:silvanaabal@gmail.com)

<sup>2</sup> Está finalizando la carrera de Letras en la Universidad de Buenos Aires y realiza estudios de publicidad. Traduce para la revista *Review*, de *Le Monde Diplomatique*, publicó en revistas latinoamericanas y es adscripta de la materia Teoría y Estudios Literarios Feministas, donde lleva adelante una investigación sobre las formas femeninas de la pasividad en la narrativa argentina. Contacto: [Bordonmarib3@gmail.com](mailto:Bordonmarib3@gmail.com)



La *Historia Feminista de la Literatura Argentina* (2020-2022), el gesto más reciente dentro del campo historiográfico de las letras nacionales, se propone como una lectura que atenta contra la sedimentación del sentido común, ya sea académico, crítico o mediático. Aparece como una mirada que procura ampliar los límites de lo decible y de lo pensable con relación a la literatura argentina, dando luz en los intersticios abandonados por los aparatos críticos hegemónicos. Así, a partir de la lectura de los primeros dos tomos publicados de la Historia, se presenta –para nosotras– como indispensable indagar en las redes literarias y afectivas que hicieron posible la creación de poéticas colectivas.

Desde esta mirada crítica, pueden rastrearse distintos proyectos que emergen como modos de reformular los espacios canónicos de la cultura. Pero, en este artículo, nos interesa abordar el caso de la colección “Narradoras Argentinas” (2011), acunada por la editorial universitaria EDUVIM y dirigida por María Teresa Andruetto, Juana Luján y Carolina Rossi, que surge, justamente, para “enhebrar y visibilizar una genealogía de escritoras que abrieron caminos de escritura en generaciones anteriores” (Andruetto). Las obras que la integran han sido escritas entre 1933 y 1998. Sus autoras han nacido entre 1898 y 1967, en distintos lugares de nuestro país. El panorama que postula esta pieza editorial es lo suficientemente amplio cronológica y geográficamente como para habilitar una discusión fundada sobre los itinerarios formales, temáticos y genealógicos de la narrativa argentina. En este sentido, proponemos a continuación una breve cartografía –entendida en el sentido que le otorga Rosi Braidotti (2000), como una red espacial y temporal, que enlaza distintos elementos de manera no lineal ni jerárquica–, impulsada por las obras y las figuras autorales trabajadas, a fines de establecer un diálogo entre el pasado y el presente.

En la configuración de esta cartografía, se suscitan diversos interrogantes, que podemos formular en palabras de Florencia Angilletta: “¿cómo pueden leerse las producciones escritas por ‘mujeres’ atravesadas por la cultura argentina? ¿Se trata, acaso, de proponer un canon alternativo? Pero ¿un contracanon no sigue manteniendo aquello que se proponía discutir?” (329). En este sentido, el nacimiento de la colección y su lectura crítica no son solo una operación de rescate editorial y académico –y, por lo tanto, la puesta en escena de un corpus marginal– sino una intervención directa sobre el canon y una interrupción abrupta de los linajes literarios de los siglos XX y XXI.

Con esto en mente, proponemos un abordaje integral de la serie, que pone en juego la organicidad de los distintos aspectos que hacen del proyecto una intervención crucial de los enclaves tradicionales de los círculos literarios y críticos. El recorrido que, dada la extensión del corpus, será parcial, parte de la hipótesis de que el conjunto de obras y de figuras autorales reunidas en la colección provocan reordenamientos de los espacios simbólicos y materiales que se involucran en los procesos de legitimación, consagración y posibilidad de lo literario, pues impugnan las imaginaciones tradicionales que dieron cuerpo a gran parte de la literatura y que, por supuesto, resultan centrales en la configuración de lo común y proponen otras nuevas (el aborto como ordenador social, la prostitución como trabajo, la organización femenina como organización obrera, el poder político como zona de litigio para las mujeres); visibilizan e indagan sobre la construcción de sujetos literarios mayoritariamente tratados desde la escritura masculina (la *femme fatale*, la obrera, la esposa trofeo); generan desplazamientos ideológicos y apropiaciones desviadas en el interior de los espacios editoriales (la escritura marcadamente provinciana que surge como reacción al porteño-centrismo de las revistas literarias, por ejemplo) y evidencian usos no hegemónicos de la lengua literaria (combinación del realismo social con estilo de las vanguardias; construcción de una oralidad mestizada por las formas de la inmigración, vocablos indígenas y acentos de provincia).

Desde esta perspectiva, es posible reconocer en el conjunto de las ficciones propuestas y de las escenas de escritura-lectura citadas una reescritura de las trayectorias genealógicas de la literatura argentina –no solo la escrita por mujeres– pues las tematizaciones, los modos de

decir y las formas de habitar los espacios que se evidenciarán a lo largo del artículo ponen de manifiesto múltiples procesos de erosión y/o nutrición de distintos hitos de la tradición y la historia de nuestras letras. Así, la colección no aparece solo como una fisura del umbral de la literatura mayor y prestigiosa en favor de la disidencia, sino como un dispositivo crítico-literario que origina una configuración nueva, que ilumina los espacios olvidados y da voz a los silenciamientos y las omisiones deliberados.

## Devenires públicos y vidas al margen

### I. *El hogar, un punto de fuga: Quenel, Carnelli y Levinson*

Como ya se sabe, la matriz ideológica que da forma al siglo XX pretendió sostener a las mujeres como sujetos privados –ángeles del hogar, reinas de lo doméstico–. Frente a esto, la escritura, que aparece como una práctica esencial y deseablemente pública, se vuelve antinomia del carácter femenino (Molloy). Por ello, no es solo su práctica escritural la que necesita un asidero, sino que su devenir público es lo que precisa una justificación. Si pensamos en los procesos y los factores de legitimación de la escritura, se vuelve fundamental observar los espacios que, a principios del siglo XX, acogen las publicaciones iniciales de las mujeres y que hacen que los nombres, que tendieron a ser considerados siempre en sus dependencias –hijas, madres y esposas–, comiencen a ser reconocidos por fuera de las estructuras familiares. Al profundizar en la lectura de la colección, notamos algo llamativo: en los orígenes autorales, algunos títulos se repiten. La revista *El Hogar*, fundada en 1904 por Alberto Haynes, vigente hasta 1958 y formadora de los gustos femeninos de las clases acomodadas, amparó, por ejemplo, las voces de Clementina Quenel, María Luisa Carnelli y Luisa Mercedes Levinson.

Clementina Quenel (1901-1980), en los años veinte, emigró de su Santiago del Estero natal a Buenos Aires, con la certeza de estudiar derecho. Al poco tiempo, consiguió un trabajo de sueldo magro en *El hogar*, como escritora por encargo: debía narrar historias que sucedieran en la capital, protagonizadas por mujeres jóvenes y urbanas. Los relatos eran de amor y venganza, de ilusiones y conflictos tormentosos pero triviales, que se resolvían en pocas páginas. Los editores le exigían que en su pluma no aparecieran trazos “provincianos”, que dejaran entrever un clima y una lengua que no respondieran a los límites del centro urbano (si en sus relatos aparecían acentos “no porteños”, debían estar vinculados al personal de servicio doméstico y nunca a las dueñas de casa). Pero Quenel no abrazó esas formas literarias en su carrera, sino que hizo de Santiago del Estero el corazón de su literatura. Su escritura está cargada de rimas internas y de preciosismos, su sintaxis se orienta a la reconstrucción de la oralidad santiagueña (“Y me va maniar pa'siempre con esos ojitos y esa risa... Pelo de viento, pa'desatarlo... y pa'los besos hay anda con mi caja vidalera”, Quenel 92)<sup>3</sup>, en la que coexisten vocablos indígenas con maneras propias de la inmigración sirio-libanesa, asentada en la provincia durante las primeras décadas del siglo XX. Sus tópicos transitan por las leyendas rurales del norte argentino y recuperan tradiciones populares religiosas: de hecho, el cuento que abre su narrativa completa, reunida y editada póstumamente por las coordinadoras en 2016, recoge la historia mítica del “L'alma mula”, una criatura monstruosa que nace fruto del incesto. En el relato, el tabú universal es mediado por la creencia tradicional, dado que la pareja protagonista no está unida por un lazo fraterno, sino que los une una relación de compadrazgo. En este sentido, se evidencian los modos mítico-religiosos de represión del deseo y, al mismo

---

<sup>3</sup> A lo largo del artículo, se señalará inicialmente la fecha original de las obras integrantes de la colección y luego se tomará de referencia la edición de EDUVIM, para permitir una consulta bibliográfica correcta.

tiempo, se exalta el rasgo folklórico vernáculo. Entonces, si bien la prohibición no es violentada en el orden de la historia (los amantes no se casan), sí es transgredida en el orden autoral, pues las formas del decir sobrepasan las limitaciones impuestas por un espacio de autoridad como *El Hogar*.

Así, la construcción de una narrativa respetuosa de la oralidad y celebratoria de ciertos regionalismos –que se manifiesta principalmente en *La luna negra* (1945) y *El bosque tumbado* (1951), en las que se exalta la diversidad y la desmesura geográfica y cultural de Santiago– que fue definitiva para la carrera de Quenel y su configuración autoral, fue impedida por el primer espacio en que publicó. No obstante, esas primeras historias artificiosas e impuestas tuvieron una función tan simple como fundamental: iniciarla en el deseo de la escritura, incluirla en el mundo del trabajo y hacer de su firma un signo reconocible.

Por su parte, María Luisa Carnelli (1898-1987), oriunda de la ciudad bonaerense de La Plata, escribió también en *El Hogar*, pero no por encargo. En la revista publicó sus “primeros versos de mujer” (Abbate 2019), al mismo tiempo que se hacían populares sus letras de tango (“Pa'l cambalache”, grabada por Carlos Gardel, o “Quiero papita”, para Ernesto Ponzio, fueron algunos de sus trabajos más destacados), firmadas con el seudónimo masculino de Mario Castro. Prontamente, Carnelli dejó atrás la escritura dulcificada de esos poemas –efectivamente publicados luego bajo el título *Versos de mujer* (1922)– y se consolidó como una voz fuerte del realismo social, con temas literarios vinculados a las denuncias de clase y también a las desigualdades de género, narrados con formas propias de las vanguardias experimentales, como sucede en *¡Quiero trabajo!* (1933), la novela integrante de la colección, donde la prostitución es tematizada como un modo de trabajo semejante al de la operaria en una fábrica o la dactilógrafa en una oficina.

Esta obra, aparecida más de dos décadas antes de que se publicara la (hoy) mítica *Enero* (1958) de Sara Gallardo, ya representa la irrupción de un aborto y escenifica la creación de un movimiento femenino y obrero. La protagonista, Susana Miller, transita una secuencia que reúne devenires estereotípicos para los caracteres femeninos: un matrimonio exigido por los padres y fallido por falta de amor, un embarazo no deseado, una formación escolar precaria y un acceso laboral imposible. Hasta aquí, recuerda a la poesía de Evaristo Carriego y Nicolás Olivari (contemporáneo de Carnelli) sobre “costureritas” que dieron el mal paso y algunas formulaciones propias del realismo social. Sin embargo, la novela tiene una construcción coral y polifónica, donde distintas voces y miradas siguen el discurrir de Susana. Asimismo, su respuesta a esa existencia precaria tampoco se asemeja a los finales de Carriego y Olivari: la protagonista no mantiene el matrimonio indeseable, sino que abandona a su marido; no carga con la maternidad no elegida como signo de derrota o de vergüenza, sino que decide interrumpir su embarazo: “dicen que el aborto es acto criminal y arriesgado. Lo primero no me preocupa, peor es dar una vida a un hijo en este estado de desmoralización y abandono. En cuanto a lo segundo, esperemos que no sea tan peligroso” (Carnelli 55).

Al igual que Clementina Quenel, Carnelli no encuentra en *El Hogar* su tierra prometida, pero sí da ahí su primer paso en su proceso de profesionalización y también emprende el camino para construir un nombre propio, en la comodidad de un género aceptado para las autoras mujeres como lo fue la poesía amorosa. De igual manera, su introducción en el mundo del tango, que transitó como dijimos con el nombre falso de Mario Castro para proteger la decencia, como le exigía su padre, le permitió acercarse al grupo Boedo, especialmente a los hermanos Tuñón, para terminar de diseñar un interés político y literario que tomó una forma propia e inédita, entre la denuncia social y la experimentación formal.

Luisa Mercedes Levinson (1904-1988) fue otra de las aparecidas en la revista. La escritora Luisa Valenzuela, su hija, cuenta que la madre escribía a escondidas y que publicó en la revista sus primeros cuentos y novelas, que salían por entregas y estaban firmados bajo el seudónimo “Lisa Lenson” (que también utilizó para escribir un cuento en colaboración con

Jorge Luis Borges, “La hermana de Eloísa”, aparecido en 1955), pues temía que, si salían con su nombre verdadero, podrían avergonzar a su familia. El gesto del nombre falso es más radical que en el caso de Carnelli –que se nombraba como varón para incurrir en un discurso como el tango, históricamente vinculado a lo prostibulario y lo arrabalero y, por ende, permitido solo para los hombres<sup>4</sup>– y cifra con más pregnancia la antinomia señalada por Molloy: las identidades textuales femeninas, en sus orígenes, son identidades que transgreden la norma al aventurarse en un espacio público como el de la escritura y, por lo tanto, existen en la disidencia, el desamparo y la vergüenza. En este sentido, las apariciones camufladas de Levinson en *El Hogar* fueron, al igual que con Quenel y Carnelli, solo un motor de búsqueda y una suerte de presentación en sociedad, que dio lugar a que superaran el límite de lo inefable y pudieran encarar una escritura reconocible.

*El último Zelofonte*, la novela de Levinson que se incluye en la colección y que fue publicada en 1984, el mismo año en que su autora recibe el Premio Konex, es posterior a sus participaciones en la revista porteña. Se trata de un libro fragmentario, con temporalidades múltiples y personajes relacionados de forma no tan evidente. Hay un científico que busca al Zelofonte, un animal bello y casi prehistórico, famoso por comer la carne putrefacta de sus hermanos muertos, para que los huesos brillen bellos y luminosos al sol. A esa búsqueda se suma la de una joven vestal, de una belleza sobrenatural, que ha embelesado al viejo científico. Alguien enamorado busca el cadáver de Evita, arrebatada de la vida en la flor de su juventud y robada del ataúd en su nacimiento como leyenda. Es una historia arqueológica y un tratado sobre la belleza. Su escritura es densamente poética y su contenido, aunque no se vea a primera vista, está íntimamente ligado a los episodios más oscuros de la historia nacional, como la gesta de la última dictadura cívico-militar.

Así, el primer espacio de publicación aparece como un emplazamiento preliminar, que desborda los límites de lo doméstico y propone un punto de fuga para las mujeres que se convierten en autoras y constituyen una instancia inaugural para la profesionalización de la escritura, dado que las mujeres citadas encarnan una de las primeras generaciones (entendida como tal y no como sucesión de casos individuales) que habita el mundo de la literatura en términos laborales (Abbate, “María Luisa Carnelli...”).<sup>5</sup> Asimismo, la emergencia de estas mujeres, con sus escrituras irreverentes y erosionantes de los lugares comunes o inexplorados del canon, reformula el rol de la revista *El hogar* dentro del campo cultural argentino, pues la desplaza de la convención y la emplaza como un espacio generador, como un semillero de nuevas formas de la lengua literaria.

## II. En las adyacencias inconvenientes del poder: Fina Warschaver y Elvira Orphée

Fina Warschaver (1910-1989), proveniente de una familia ruso-judía, participó desde muy temprana edad, al igual que Luisa Carnelli, en las filas del Partido Comunista. Como señala Elsa Drucaroff, esta institución era famosa por generar nuevos ordenamientos en el mercado cultural de clase media y catapultar la obra de sus adeptos. No obstante, en el caso de Warschaver, que además de estar afiliada era esposa de un dirigente reconocido, el partido ofició como comisario de las formas y no dio el visto bueno a las tendencias vanguardistas de la autora, que se dejaron ver luego de la publicación en 1947 de la novela *El retorno de la*

<sup>4</sup> No obstante, es necesario resaltar que, en el momento en que Carnelli se desarrollaba como letrista, otras mujeres eran consagradas en el mundo del tango, como fue el caso de las célebres Tita Merello y Libertad Lamarque.

<sup>5</sup> Como antecedentes de escritoras profesionales es posible mencionar los casos destacados de Ada Elflein, Alfonsina Storni, Victoria y Silvina Ocampo, Salvadora Medina Onrubia y Herminia Brumana.

*primavera* en la editorial Claridad, vinculada con el Grupo Boedo, obra celebrada como una de las joyas de la denuncia social.

*El hilo grabado* (1962) es el tercer libro de Fina y la obra integrante de “Narradoras Argentinas”. Está compuesto por dieciséis cuentos y es, en términos de Drucaroff, el primer eslabón de la experimentación literaria que emprenderá su autora. Por eso mismo, será también motivador del rechazo por parte del Grupo Claridad y pondrá en crisis el proyecto cultural y político de Warschaver que, a nivel estético, se sentía más cercana a las elaboraciones y las inscripciones que se conjugaban en *Sur*, pero se rehusaba a generar cualquier acercamiento, por considerarlo una traición de clase.

Los cuentos que integran *El hilo grabado* están enlazados por voces y/o miradas femeninas. El primero, “El despertar de las mariposas”, narra las vacaciones de una adolescente en la playa, a partir del fluir de conciencia de su madre, una narración en tercera persona que focaliza en la protagonista y una conversación fragmentaria entre distintos personajes. En el inicio de la pubertad, la protagonista descubre con horror la mirada masculina sobre su cuerpo, que por sexualizado sufre al alejarse de la norma: “ella no podía mentir: estaba aterrada. Se debía a la malla verde que había comprado *desafiando* la voluntad de su madre. Y ahora... no podía superponerse a esa ‘señorita’ *inventada* por la malla” (Warschaver 54, el énfasis es nuestro).

En el último cuento, que es el que da título al libro, una mujer reflexiona, en un monólogo/diálogo caótico, sobre su reciente viudez y el fin de su vida. El efecto es un reflejo invertido del primer relato y traza el arco de la narrativa, que permite leer la sucesión de cuentos como una novela hecha de fragmentos: la historia inicia en el fin de la infancia y culmina en el filo de la vejez. No obstante, la obra no propone una cronología lineal y tradicional de las etapas de la vida, sino un tiempo palimpséstico, donde las experiencias, especialmente las femeninas, se reescriben sobre el pasado y el presente de otros. En el relato final, que es de orden fantástico –y se instala en una zona del género que coquetea con la ciencia ficción, cercana a la de *La invención de Morel* (1940) de Bioy Casares–, esta multiplicidad simultánea de momentos se logra con una máquina de hologramas que proyecta, según la voluntad de la protagonista, a distintas personas de distintos tiempos, en un mismo lugar: “Solo lo que yo agregue ahora a ese hilo será realmente mi vida” (211).

Así como las estructuras experimentales y las preocupaciones de clase alejaron a Warschaver de un lado y del otro del panorama cultural de los sesenta, ocurre algo similar con otra autora de la colección: Elvira Orphée (1930-2018). Esta escritora, oriunda de Tucumán y emigrada a Buenos Aires a fines de la década del cuarenta, se casó con un integrante de la familia Ocampo (Miguel Ocampo) y entabló amistades con diversos colaboradores de *Sur*. En una estancia diplomática junto a su esposo, trabajó en la célebre editorial francesa Gallimard y, en 1982, fue galardonada con el Premio Konex, al igual que Luisa Levinson en 1984. Con estos múltiples puntos de contacto con instituciones formadoras de legitimidad, sería esperable que Orphée fuese una autora canónica o al menos reconocida. Sin embargo, gran parte de su obra se mantuvo como inhallable durante muchos años, hasta que fue recuperada por Bajo La Luna en 2009 (*Aire tan dulce*) y EDUVIM (*Dos veranos*) en 2012.

La novela que integra la colección, *Dos veranos* (1957), propone un escenario rural, caluroso y árido y, en este sentido, se enlaza con otras obras de la misma Orphée, como *Aire tan dulce* (1966) y *La muerte y los desencuentros* (1989) y con textos de otras autoras de la colección, como la ya mencionada Clementina Quenel y Libertad Demitrópulos. Este texto narra la historia de Sixto Riera, preadolescente que sirve a una familia de blancos y se encarga, principalmente, de cuidar a la madre de familia, una mujer que ha quedado postrada en la flor de su juventud y su belleza y que está rodeada de una familia que reniega de ella, salvo cuando ella rememora sus tiempos de muchacha, cuando todavía su existencia era pura y preciosa potencia. El resto de la casa se compone por un esposo malhumorado e infiel, que mantiene un

amorío fallido con la maestra del pueblo, y unos hijos que crecen en un lugar que los ahoga, por el calor y las miradas. Mientras cumple con sus labores, el protagonista debe soportar la violencia del hombre, los caprichos de los chicos y la discriminación de los vecinos, que lo ven como “el sirvientito negro de los rubios del almacén” (27).

La obra se puede leer como *Bildungsroman*, como una historia de la enfermedad, como una denuncia de clase, como una novela que recupera el aire de pueblo, con sus desigualdades, su falta de accesos y sus chismes y, asimismo, como una textualidad que reflexiona sobre los roles de género, esencialmente en lo que refiere a las tareas de cuidado y a las etiquetas de decencia/indecencia para juzgar los vínculos sexo-afectivos. La lectura recuerda a *Enero* (Gallardo 1958), a *Los galgos, los galgos* (Gallardo 1968) y a *Boquitas pintadas* (Puig 1969). El énfasis en “recuerda” no es erróneo, sino que marca las jerarquías canónicas: aunque anterior, el texto de Orphée no se engarza como eslabón dentro de la tradición de las novelas que retoman y reescriben las matrices narrativas de lo rural y lo suburbano. Al mismo tiempo, tampoco funciona como piedra de toque para reflexionar sobre las nuevas imaginaciones en torno a la tradición (históricamente virilizada) de lo rural, que Lucía de Leone evidencia en la narrativa de escritoras célebres como Samanta Schweblin y Perla Suez, entre muchas otras. La indiferencia es sorprendente, pues la novela escenifica de forma clara y compleja los elementos constitutivos de todos los textos mencionados y, al trastocar los ordenamientos tradicionales (la perspectiva que construye no es unívoca, sino que combina la voz infanto-juvenil de la *Bildungsroman* con la mirada adulta propia del prejuicio pueblerino y permite vincular *Boquitas pintadas* con *Don Segundo Sombra*, por dar un ejemplo), permite establecer nuevas genealogías a partir de los materiales que utiliza.

A diferencia de la narrativa de Fina Warschaver, la propuesta de Orphée está en sintonía con muchos de los contactos culturales y afectivos que establece a lo largo de su vida (el trabajo en Gallimard, los premios nacionales, su amistad con los integrantes de *Sur* y el vínculo directo con la familia Ocampo), a la vez que coincide con la estructura y los tópicos de una zona destacada de la literatura argentina, que se encuentra en constante actualización. Es por eso que su falta de vigencia dentro del campo literario tradicional y contemporáneo se vuelve aún más absurda y es todavía más relevante el proceso de recuperación por parte de las editoras de la colección que aquí nos ocupa.

### III. Madres con garras

La primera novela publicada en 1961 por Syria Poletti, llegada a la Argentina desde Pieve di Cadore, Italia, durante la tercera ola inmigratoria en 1938, está presente en la colección: *Gente conmigo*, obra que le valió el Premio Internacional Losada ese mismo año y el Segundo Premio Municipal en 1962. Poletti, estudiada profundamente por Susana Regazzoni y reconocida por la crítica, según María Florencia Buret, dentro de la escritura “desterritorializada”, tuvo numerosos reconocimientos –volvió a ganar el Premio Municipal de Buenos Aires en 1969 por su *Historias en rojo*, recibió la “Faja de Honor” por parte de la Sociedad Argentina de Escritores– por su trayectoria literaria. Regazzoni señala a Poletti como la primera escritora de su generación en situar a la mujer italiana como protagonista de los relatos sobre la inmigración, en darle entidad en el campo social, además del literario.

En *Gente conmigo*, la protagonista, Nora Candiani, plantea una existencia fragmentada y abyecta: *tra due mondi*, entre dos lenguas, dos continentes, dos lógicas que cuesta compatibilizar. Carga con la herencia “divina” de la escritura de cartas hacia los que partieron lejos –el extraño oficio que heredó de su abuela– del nuevo mundo en el que intenta vivir: Argentina. Esta mujer se constituye en su intercambio con realidades crudas y marginales e intenta conservar cierta esencia de una raza mitológica en la que las mujeres son la garantía de

la memoria y la fidelidad irrevocable: “las mujeres jóvenes seguían a los hombres: era su destino. Quedaban las viejas, las feas y las chicas como yo. Quedaban las que nadie deseaba y que no tenían otra señal que bastarse a sí mismas y hacerse solitarias y secas como peñascos” (Poletti 12).

La concepción de la maternidad en la obra está desde un principio vinculada con la violencia y el dolor: la guerra y el exilio arrancan a madres de sus hijos, destinados a no permanecer juntos. El Viejo Mundo, Italia, cuna de mística y predestinaciones, alberga una especie de “maldición”: la imposibilidad para las mujeres de ser deseadas. La maternidad provoca una metamorfosis en la mujer: la convierte en una criatura puramente emocional, impulsiva. Este es un patrón que se repite a lo largo de las diferentes historias y que pone en crisis las expectativas culturalmente instaladas. Sobre la maternidad se genera un encadenamiento de violencia transhistórico, y el único destino de la maternidad son los lazos desarmados y el desarraigo.

En el texto de Poletti, las mujeres son construidas como sujetos imposibilitados de un lenguaje que las conecte con un mundo que constantemente las expulsa. Al “salir al mundo” solo aumentan los rechazos y exclusiones que las hermanan con otros sujetos igual de marginados: otras mujeres, otras madres, otras amantes, otros relegados que –paradójicamente– necesitan de ellas para comunicarse. En ellos, ellas encuentran una comunidad y crean lazos de afecto que trascienden los biológicos. La expresión máxima del dolor obligado se manifiesta cuando Nora acepta la imposición de abortar a su hijo. La escena, que se completa al final y aparece fragmentariamente en el texto a partir de vaivenes temporales, es impactante y disruptiva (sobre todo, en su contexto de publicación):

- ¿Quiere saber por qué... por qué me sometí a un aborto?
- No tengo por qué conocer asuntos particulares. Además, no diga “aborto”.
- ¿Le tiene miedo a las palabras, doctor?
- Fue una intervención. (193)

Si entendemos la ficción como una intervención política directa dentro de un entramado histórico-social, que impugna y propone nuevos imaginarios sociosexuales y, al mismo tiempo, acordamos que la figura ficcional de la madre es un lugar simbólico central para cuestionar los sistemas de parentesco (Domínguez, *De dónde vienen los niños*), es posible afirmar que muchas de las narrativas que convergen en “Narradoras Argentinas” proponen ficciones irreverentes frente a los modelos hegemónicos de familia y vuelven ostensible el absurdo de las formas comunes de lo doméstico. Al caso expuesto de Syria Poletti y a lo reseñado sobre María Luisa Carnelli en el apartado anterior, podemos sumar la escritura de Amalia Jamilis (1936-1999).

Esta escritora, nacida en Bahía Blanca, fue publicada en la revista *V de Vian* –junto a otras narradoras presentes en la colección, como Andrea Rabih– en una sección llamada “Algunas mujeres que amamos”. Ganó el premio Emecé en 1968 y tuvo un contrato con Losada. A pesar de todos los logros, a fines de los noventa, editores y escritores importantes del campo nacional la daban (equivocadamente, todavía) por muerta, pues su presencia no era visible en los círculos amigos, casi siempre porteños y masculinos, y su escritura no aparecía (o no era estimada) como pregnante dentro del campo cultural en el que desarrolló la mayor parte de su obra. No obstante, María Moreno, cuando le piden definir a Jamilis, dice: “una década, los setenta” (2), en relación a que la autora insinuó y escenificó en su literatura temas de la actualidad socio-histórica (los enfrentamientos armados, la violación como método de tortura, las desapariciones forzadas) de ese momento, aun antes de que se constituyeran como matrices narrativas hegemónicas.

Las directoras de la colección publicaron en 2015 *El reconocimiento y otros cuentos*, que conjuga distintos libros de cuentos y textos sueltos, escritos por Jamilis entre 1967 y 1998.



Muchos de esos relatos, aunque separados por el tiempo de su escritura y por la disposición en el papel, construyen un universo común. “El reconocimiento” y “Detrás de las columnas”, por ejemplo, configuran mundos ficcionales que anticipan la figura del desaparecido como sujeto de la literatura y producen narraciones de la persecución y la desconfianza. Otra serie posible, en la que reverberan las familias y las mujeres maldecidas, es la de los cuentos “Entrega a mediodía”, “Noche de fiesta” y “Fiesta concluida”. Aunque a veces la adolescente protagonista se llama Casilda y otras Casandra, siempre vive en una casona en las afueras de la capital, siempre tiene un mayordomo que la mira de forma libidinosa y siempre su mamá es bella y ausente. En su hogar nadie la escucha ni la entiende, solo recibe órdenes de la niñera y se esconde en su cuarto para no oír. Lo que se escucha es el gemido de su madre en los encuentros con su amante o el llanto de la misma madre durante las peleas con su esposo. En ninguno de los cuentos hay un diálogo materno-filial, sino que las voces de la madre y la hija están perpetuamente separadas y solo desean unirse en los momentos de peligro. Así, la mancomunidad femenina aparece como un ordenamiento social en respuesta a la violencia, al mismo tiempo que emerge como un vínculo precarizado por la colisión entre distintos estereotipos de género (la madre de Casilda no puede ocuparse de sus tareas de cuidado porque debe resguardar su imagen como mujer bella, deseable y sumisa). En los primeros cuentos, la protagonista es una niña ignorada y en “Fiesta concluida” es una huérfana. El encadenamiento de los textos expone la fatalidad de un matrimonio signado por la violencia patriarcal y de una familia desencajada. No obstante, la muerte de la madre, que no está narrada, sino que se constituye como elipsis fatídica, cifra en Casilda la perdición de estar solo rodeada por hombres: “mientras el tucumano cerraba la puerta, ella se daba cuenta de que su madre ya no podría entrar con su aire ausente en la habitación y eso estaba bien, porque era eso lo que tenía que ocurrir desde el principio de los siglos para que ella terminara de morir” (91).

En *Gente conmigo*, la existencia femenina aparece como un conjunto de fragmentos interrumpidos por los desencuentros afectivos (espaciales y emocionales) y la lengua con la que se nombra el mundo, como una herramienta para romper la matriz de lo normado y para crear un universo propio y alternativo. En Jamilis, por otra parte, la ficción no delinea una existencia disidente, sino que se destacan las formas diversas que adopta la violencia: como tragedia absurda y a partir de miradas infantilizadas, los relatos dibujan sujetos que aceptan su sufrimiento como fatalidad y diseñan entramados controlados por la opresión sexo-genérica, los lazos parentales desvencijados y la desprotección de las infancias.

#### IV. Hacerse escritora

*Informe bajo llave* (1983) da lugar a la polémica y controversial escritora de los setenta: Marta Lynch. La preponderancia de su figura en detrimento de su obra es fuente inagotable de análisis: ella es memorable, pero no tanto sus novelas y cuentos, más allá de su descomunal éxito en ventas. Tuvo una exposición pública entre los años setenta y ochenta similar a la de una celebridad y logró posicionarse como escritora de *best sellers* de su generación, ganar premios y liderar jurados de concursos de literatura. Sin embargo, hoy sus libros no son leídos, no circulan más que en mesas de saldos. La figura mediática de Lynch emergió y se consolidó en los medios masivos –televisión y radio– a la par de sus compañeras generacionales, Beatriz Guido y Silvina Bullrich. En Guido encontraba una colega brillante, una escritora ejemplar, de sus libros ha dicho que “podrían haber sido escritos perfectamente por hombres” (Lynch, 1965), al igual que los suyos, por estar escritos admirablemente bien sin caer en dramatizaciones y suavidades propias de la escritura femenina. Las autoras que han atravesado críticamente las obras de Lynch parten siempre desde una intención de rescate, de reubicación, de salvataje de cierto olvido que dejó a Lynch como una escritora muy vendida pero sin trascendencia. ¿Qué

significaba para ella, en ese momento histórico político y social, escribir como una mujer? ¿Qué estrategias discursivas, operaciones y legitimaciones pone en funcionamiento para hacer decible y legible su escritura?

Lynch fue una narradora que continuamente reflexionó sobre su lugar en la esfera pública y quiso orientar su accionar intelectual hacia la política, un terreno que, como se sabe y más aún en su época, no admitía mujeres en lugares representativos. Decía en 1980, en el diario *La Nación*: “no sé por qué soy una escritora si me interesa más la política”, y denotaba dos posibles interpretaciones: ansiaba formar parte activa de la política, tener un cargo público y ejercer poder; o, por otro lado, echaba luz a la dificultad de ser una escritora comprometida con el contexto político, capaz de demostrar que la ficción puede ser también denuncia y compromiso, reflejo y expresión de los abusos del poder: “durante mucho tiempo creí que la misión del intelectual era hacer que sus libros fueran verdaderas armas de combate” (Revista *Somos*, 1983). Lo que no creía, y en lo que no confiaba, era en poder ser escritora y política. El lugar de la escritora mujer todavía estaba en disputa, en plena configuración. Lynch formó parte y militó activamente en la Unión Cívica Radical, llegó a ser secretaria de Arturo Frondizi entre 1962 y 1964 –se piensa que su exitosa novela, *La alfombra roja* (1962), está basada en el ascenso político de él–, e incluso obtuvo un cargo en el Ministerio del Interior cuando este ganó las elecciones. Su actividad en el ámbito político, siguiendo a Mucci (2000), tuvo que ver con la socialización entre intelectuales y políticos en la escena. Pero su compromiso con el radicalismo no fue permanente: sus posturas políticas fueron cambiantes y controvertidas, o aún más, contradictorias. Fue invitada al viaje en *charter* que trajo de regreso a Juan Domingo Perón en 1972, al cual acudió “como mera observadora” (Mucci 80), apoyó a Montoneros y al gobierno de Héctor Cámpora.

*Informe bajo llave* “fue una de las novelas menos leídas de su narrativa puesto que la crítica ya había juzgado, de manera justificada o no, la relación de nuestra escritora con el propio Massera, sea esta de tipo ideológico o afectivo, y no le había perdonado su apoyo a la dictadura” (Pubill 6). Los comentarios a favor de la dictadura militar que Lynch hizo públicamente en 1978 le valieron su carrera y su reputación (más allá de sus disculpas y arrepentimientos en 1982, pues el “ditirambo brutal” –en palabras de Luisa Valenzuela (2004) – hizo más ruido que las disculpas). ¿Cuál es el costo de este tipo de declaraciones para una escritora mujer? ¿Es el mismo que el que recae sobre los escritores consagrados, de literaturas mayores, que no tienen que estar continuamente disputando su espacio? Lynch declara, en el prólogo de la edición original –que firma con su nombre–, que se trata de la reescritura del diario de una desaparecida, que es a la vez confesión y tratamiento psiquiátrico, denuncia censurada y a la vez es alivio: “he deglutido un monstruo que me hace saltar los ojos, que me encorva la nariz, que lanza hacia un ángulo de la boca la lengua blanquecina por asfixia” (Lynch 11). La ficción irrumpe desde el prólogo –bajo la estrategia de tomar distancia del personaje de Adela G– para evitar lo más posible la lectura en clave autobiográfica (Pubill 2007) y, a la vez, es la forma que encuentra Lynch para dar cuenta del ejercicio de la violencia y la represión del Estado sobre los cuerpos: “amor mío, corazón mío, ¿nunca la han violado?” (Lynch 59). *Informe bajo llave* podría formar parte de una serie de textos que concibieron al cuerpo de la mujer como el lugar donde la violencia y el horror repercuten, donde rasgan y dejan las marcas de lo atroz, de la violencia institucional. En esa serie podrían incluirse “La larga risa de todos esos años” (1983) de Rodolfo Fogwill y *The Buenos Aires Affair* (1979) de Manuel Puig, textos que buscan plasmar la asimetría de poder en una relación sexualmente abusiva, para dar cuenta de otra violencia sistemática.

Hacerse un lugar en la esfera pública con una postura política explícita fue un problema también para la escritora Libertad Demitrópulos, proveniente de la provincia de Jujuy y contemporánea a Lynch (1922-1998), de quien la colección publicó su última novela, póstuma, *La mamacoca* (2013). Siguiendo a Domínguez (“Espacios y tiempos de Libertad...”), varios

habrían sido los factores que dificultaron su reconocimiento y circulación fuera del ámbito académico: “su origen provinciano, la práctica de una literatura muy comprometida con los espacios geográficos y simbólico-culturales de los pueblos del norte del país, su filiación política fueron en general y no solo en su caso, sellos de difícil aceptación para una cultura en la que los circuitos de reconocimiento mayor se decidían en Buenos Aires” (Domínguez, “Espacios y tiempos” 7-8). El compromiso político de Demitrópulos era explícito y constante, de hecho, trabajó en el hogar escuela Eva Perón, a quien conoció en persona y de quien escribió la biografía *Eva Perón* en 1984. De *La mamacoca* puede decirse que, como en muchas de sus novelas en las que los personajes marginales y asediados por la injusticia social son representados, busca reflejar cómo los mecanismos de poder generan asimetrías y disparidades en un espacio específico y proclive para esas fisuras, en este caso, las fronteras de Chaco: “en términos ideológicos, como una voluntad federalista de su proyecto narrativo, completa su plasmación en el hecho de que su obra parecería focalizar la historia argentina a partir de una perspectiva descentrada, la de diferentes historias locales, propias de las distintas regiones que conforman el país” (Abbate “Las novelas de Libertad Demitrópulos”, 14). El tratamiento estético de los estratos sociales marginados y violentados es también, para Demitrópulos, una forma de intervenir políticamente a través de la literatura. En la frontera, espacio en el que los límites de lo mercantilizable se desdibujan y se desata sistemáticamente el intercambio de sustancias y cuerpos, los cuerpos de las mujeres son reflejo del abuso de poder y de la objetivización máxima: “no ha de olvidarse que la frontera es bárbara y caliente de clima y que, en oposición, las muchachas del primer patio deberán exhibir ese signo de la piel suave, soñada por hombres de cierta condición. El amor con ellas no es violento sino muy caro” (Demitrópulos 32).

### **Escribir hacia el final: posibles escapes y vaivenes**

En cuanto a la *Obra Completa* de Andrea Rabih (1967-2001) y la novela póstuma de Paula Wajzman (1939-1995), *Punto Atrás*, nos encontramos frente a un rescate propiamente dicho: es la primera vez que se ponen en circulación algunos de estos textos de dos autoras cuyas carreras y recorridos se vieron interrumpidos tempranamente. Rabih falleció a los treinta y seis años de un melanoma y Wajzman, también a causa de un cáncer, a los cuarenta y cinco años. Es inevitable, en ambos casos, leer sus obras sin la determinación del final de sus vidas, obras más cercanas –temporal y formalmente– a lo que poco tiempo después se llamó “literatura del yo”.

Dejaron obras que abren las puertas a mundos íntimos, permiten la incursión en espacios domésticos y estéticos, escenifican los rituales ligados al cuidado y la preservación del cuerpo, plantean las contradicciones atravesadas por y para la ficción como pausa o alivio frente a la inminente muerte. ¿Sigue siendo esta escritura parte de una literatura menor? ¿Sigue siendo, hoy en día, como escribe Carlos Gamerro en el prólogo a la edición de EDUVIM, valiosa esta literatura por buscar cristalizar algo valioso en una literatura “enteramente femenina, hecha de aparentes nimiedades –la depilación, el maquillaje, los ramos de flores, la espera junto al teléfono”? Sería interesante pensar otros sentidos en los lugares comunes de la escritura femenina. Estas lecturas pueden ponerse en relación con lo expresado por Tamara Tenenbaum (“Erbetta, Tenenbaum y Yuszczuk...”) acerca de la escritura como “bajarse de una épica y meterse más con esas cosas de las vidas, las cosas y los cuerpos que no contamos ni miramos. Es posible vincularlas también, de manera mediada y compleja, con una idea de feminismo y de reivindicación de aquello que se pensó mucho tiempo como nimiedades, tonterías, ‘cosas de minas’”.

Los cuentos de *Cera Negra* (2000) “componen la biografía imaginaria de una mujer: la vemos adolescente, con recuerdos de niña, con su papá y su mamá; la vemos con sus estudios, sus novios, sus amantes, su trabajo”, según el prólogo que dedica Carlos Gamerro (2013) a la publicación. La lectura en clave autobiográfica abarca toda la obra de la autora y la mirada permanece limitada porque, probablemente, el tono íntimo y los espacios en los que habitan las distintas protagonistas pertenecen al ámbito privado y específico de las mujeres. Con la intención de huirle a esa predecible lectura, el prólogo solo insiste sobre la idea de que los escenarios y los temas de los relatos no son más que hábitats naturales de lo femenino en donde –¿y dónde, si no?– se pone en funcionamiento la búsqueda de cierta estética personal: camillas de depilación, sesiones de masajes, charlas entre hermanas, aventuras de mujeres infieles. Cuanto menos, esta lectura es objetable: cada relato vale por su estructura ficcional y por su indagación sobre la oralidad, los diferentes tonos y efectos de los vívidos diálogos, y los detalles que en pocas líneas definen personajes vitales y cercanos en sensibilidad y profundidad. Sería interesante indagar sobre el disparador de estas búsquedas y recorridos: el deseo erótico.

En el cuento “Medusa”, parte de *Melanoma*, la fantasía erótica funciona como último resabio de lo vital para un cuerpo doliente, una existencia sobreviviente que pone a prueba continuamente el cuerpo enfermo. El erotismo es la recuperación de la función vital, lo que le queda a un cuerpo por hacer cuando el futuro no solo es incierto, sino que los largos plazos son casi imposibles de pensar. La protagonista deposita en la superficialidad del aspecto gran parte de su autoestima y temple: la caída del pelo, eminente signo de deterioro, la conecta con las posibles proyecciones de su ser en medio de tratamientos e internaciones. La proliferación de las personalidades –según el color de sus pelucas– fomenta las ficciones diarias: “con la peluca, en cambio, prefería tonos más naturales para que Ramiro la besara con la delicadeza y ternura que pondría con una tímida adolescente que recién empieza” (Rabih 138).

En la obra de Wajzman, en cambio, el deseo erótico genera una escritura orientada hacia el pasado: surge la búsqueda y recreación –a través de las ensoñaciones diurnas y limbos espaciotemporales– de experiencias eróticas irrepetibles porque no hay noción de futuro. La Mujer, o la Señora, o Flavia –pero sobre todo la Mujer, que repetidas veces aparece autorrepresentada en sus divagaciones oníricas como otra posible mujer vista desde afuera– ha sido diagnosticada de tuberculosis: “cuando se declaró la enfermedad, la mujer tuvo miedo de esa quietud suspendida sobre su cuerpo” (Wajzman 52). La aseveración del final prominente delimita un quiebre: la falta de tiempo. ¿Cómo llenarlo? ¿Cómo evadir la linealidad de un tiempo del que se tiene certeza que conduce hacia el final? El trastocamiento temporal es el resultado de esa voluntad de escape: se escribe bordeando, yendo y volviendo hacia el presente, el pasado, lo que quedó sedimentado en la memoria, pero genera nuevas intrigas que retuercen la concatenación única de los sentidos: “supo que ese tiempo del que ahora podía disponer traía la dulzura de no requerir otra compañía ni justificación; era un tiempo lleno de enfermedad. Para habitarlo, ella solo necesitaba permanecer, con los miembros laxos y el pensamiento sin rumbo: ocupada curándose. O muriendo” (Wajzman 52).

Ese permanecer es llenado de divagues constantes y de conciencias que fluyen muchas veces al unísono, se mezclan y articulan un caos permanente que forman lo que Susana Rodríguez llama en su prólogo “encajes discursivos”: “penetrante, llega hasta la mesa, en el living, hasta la Mujer que piensa ante la botella de coñac empezada, pero ese olor no figuraba en la escena, o en su memoria. ¿Fue un sueño, y en el sueño el yugoslavo no había pintado? ¿Hay olor en los sueños?” (124). La casa de la Señora, una vez declarado el diagnóstico, se ve habitada por otros personajes que le exigen involucrarse o desentenderse –en su sedentario permanecer– de la realidad concreta, cada vez más difusa. Hortensia, encargada de su cuidado, se muda con sus hijas y su marido, y acercan rituales cotidianos –como comer, salir de la cama, vestirse: pequeños actos que para un cuerpo débil y enfermo se vuelven triunfos diarios– que no permiten que la Mujer se “vaya” del todo en sus pensamientos, pero también alimentan la

recreación de posibilidades imaginarias que ella genera sin cesar, y en las que inevitablemente, se pierde.

### Obras citadas

- Abbate, Florencia. "María Luisa Carnelli, una pionera en la estela de los años 20." *Hispanamérica* 47, 2019, pp. 3-14.
- \_\_\_\_\_. "Las novelas de Libertad Demitrópulos: Vindicación de la forma que no llega a "buen puerto". *Badebec* 10.19, 2020, pp. 305-324.
- Andruetto, Teresa. Entrevista personal. 13 de abril de 2022.
- Angilletta, Florencia. *Zona de promesas: cinco discusiones fundamentales entre los feminismos y la política*. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2021.
- Arnés Laura, De Leone Lucía y Punte María José. *Historia feminista de la literatura argentina-Tomo V: En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta*. Villa María, Eduvim, 2020.
- Braidotti, Rosi. *Sujetos nómades*. Buenos Aires, Paidós, 2000.
- Buret, María Florencia. "La "mordedura de lo real" en *Gente conmigo* de Syria Poletti". *RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Áreas Letras* 12.20, 2021, pp. 212-230.
- Carnelli, María Luisa. *¡Quiero trabajo!*. Villa María, Eduvim, 2019.
- De Leone, Lucía. "La Pampa errante. Un trayecto de desobediencias". En *Historia feminista de la literatura argentina-Tomo V: En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta*. Villa María, Eduvim, 2020, pp.185-215.
- Demitrópulos, Libertad. *La mamacoca*. Villa María, Eduvim, 2013.
- Domínguez, Nora. *De dónde vienen los niños: maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- \_\_\_\_\_. "Espacios y tiempos de Libertad. *La mamacoca*, novela póstuma de Libertad Demitrópulos". Villa María, Eduvim, 2013, pp. 7-25.
- Drucaroff, Elsa. "La obra de Fina Warschaver". Villa María, Eduvim, 2014, pp. 2-9.
- Gamerro, Carlos. "Andrea Rabih o la fe en la literatura". Villa María, Eduvim, 2013, pp. 7-16.
- Erbetta, E., Tamara Tenenbaum y Marina Yuszczuk. "Erbetta, Tenenbaum y Yuszczuk al frente de Rosa Iceberg y los libros que les gustaría leer". Por Mariana Kozodij. *Diario Registrado*, 22 de diciembre de 2016.
- Jamilis, Amalia. *El reconocimiento y otros cuentos*. Villa María, Eduvim, 2015.
- Levinson, Luisa Mercedes. *El último zefonte*. Villa María, Eduvim, 2020.
- Lynch, Marta. *Informe bajo llave*. Villa María, Eduvim, 2021.
- Molloy, Sylvia. "Identidades textuales femeninas: estrategias de autofiguración." *Mora* 12, 2006, pp. 68-86.
- Moreno, María. *Dama de Letras. Cuentos de escritoras argentinas del siglo XX*. Buenos Aires, Perfil, 1999.
- Mucci, Cristina. *La señora Lynch*. Buenos Aires, Norma, 2000.
- Ocampo, Victoria. "La mujer y su expresión", Buenos Aires, Sur, 1936.
- Orphée, Elvira. *Dos veranos*. Villa María, Eduvim, 2012.
- Poletti, Syria. *Gente conmigo*. Villa María, Eduvim, 2018.
- Pubill, Corinne. "El enigma de lo subversivo en *Informe bajo llave* de Marta Lynch". *Revista A contracorriente*, Universidad de Perpignan, vol. 4, No. 2, 2007, pp. 1-30.
- Quenel, Clementina Rosa. *Narrativa completa*. Villa María, Eduvim, 2018.
- Rabih, Andrea. *Obra completa*. Villa María, Eduvim, 2013.

- Regazzoni, Susana. "Italia Argentina una historia compartida: Syria Poletti inmigrante italiana, escritora argentina". *Dimensões: Revista de História da Ufes* 26, 2011, pp. 60-75.
- Rodríguez, Susana. "Punto atrás, ¿una justicia imposible?". Villa María, Eduvim, 2012, pp. 11-22.
- Valenzuela, Luisa. "Lisa y el Zelofonte". Villa María, Eduvim, 2020, pp. 2-7.
- Wajzman, Paula. *Punto atrás*. Villa María, Eduvim, 2012.
- Warschaver, Fina. *El hilo grabado*. Villa María, Eduvim, 2018.