

# Las Posiciones de un Sujeto en el Campo. El Tránsito Entre Distintos Géneros que Concretan una Trayectoria Híbrida

Carmen Victoria Vivas Lacour  
Universidad Simón Bolívar  
cvivasl@yahoo.com

Sinopsis Educativa  
Revista Venezolana  
de Investigación  
Año 10, Nº 1  
Junio 2010  
pp 31-43

Recibido: Abril 2010  
Aprobado: Junio 2010

## Resumen

*El objetivo principal de este artículo es estudiar la escritura híbrida de la diplomática, periodista y escritora venezolana Gloria Stolk entre 1953 y 1955. Así, el corpus elegido demuestra una producción heterogénea que se desarrolla desde el periodismo y la literatura. Y dicha hibridez no sólo se demuestra en los distintos géneros discursivos que maneja la autora sino también en las licencias que se toma en el uso de éstos. A partir de esta suerte de amalgama, donde se confunden lo literario y lo periodístico, es posible comprender la trayectoria de Stolk, en tanto podemos traducir cada género discursivo que explora la autora como una posición en el campo. Las posiciones se plantean como distintos espacios de enunciación, en los que su escritura aprovecha las transformaciones del campo literario para inscribir desde lugares inciertos una producción alternativa a la voz dominante.*

**Palabras clave:**  
Campo cultural,  
escritura femenina,  
géneros discursivos,  
posiciones e hibridez  
latinoamericana.

# The Position of a Subject in the Rural Field; the Transit Between Different Genres Which Specify a Hybrid Path

## Abstract

*The main purpose of this article is to study the hybrid writing of the diplomat, journalist and Venezuelan writer Gloria Stolk between 1953 and 1955. The corpus chosen demonstrates a heterogeneous production that is developed from the media and Literature. This hybrid context is not only demonstrated in the different discursive forms that the author uses but in the licenses in which she takes use of them. From this amalgam, where literary and journalistic works are merged, it is possible to understand the trajectory of Stolk, as much as we can translate each discursive gender that explores the author as a position in the field. The positions are set like different spaces for enunciate, in which her writing takes advantage of the transformations in the literary field to register from uncertain places an alternative production to the dominant voice.*

**Key words:**  
Cultural field, female  
writing, discursive  
genres, position  
and Latin American  
hybrids.

# Les Positions D'un Sujet Dans le Champ. Le Transit Entre les Différents Genres Qui Précisent un Parcours Hybride

## Résumé

*Le but de cet article est d'étudier l'écriture hybride de Gloria Stolk (années 1953-1955) diplomate, journaliste et écrivain vénézuélienne. C'est ainsi que le corpus sélectionné montre une production hétérogène*

**Mot clefs:**  
Champs culturels,

*qui se déroule dès le journalisme et la littérature. Ce caractère hybride non seulement est montré dans les différents genres discursifs manipulés par l'auteur mais aussi dans les licences qui s'en permet d'utiliser. À partir de cette espèce d'amalgame où l'on confond le littéraire et le journaliste, il est possible de comprendre le parcours de Stolk si on peut traduire chaque genre discursif qui envisage l'auteur comme un emplacement dans le champ. Ces emplacements sont abordés comme différents espaces de l'énonciation dont son écriture exploite les transformations du champ littéraire, pour inscrire dès les lieux incertains une production alternative à la voix dominante.*

*Écriture Féminines,  
Genres Discursifs,  
Positions et Caractère  
Hybride.*

## Introducción

En el año de 1957, la publicación de Amargo el Fondo colocaba a Gloria Stolk en un lugar sobresaliente en la escena del campo cultural venezolano. Un ejemplar, de aquella primera edición, deja ver, en el modo que fue diseñada su presentación, la semblanza de sí que la escritora había construido en aquel momento. En la portada, la novela exhibía el honor de haber sido galardonada con el premio "Aristides Rojas" y, en su reverso, presentaba un recuento del recorrido que por las letras había emprendido su autora. Así, más allá de resaltar el perfil de la novelista, esta nota, escrita por un anónimo crítico, manifestaba admiración hacia un proyecto de escritura que se distinguía en razón de los distintos géneros literarios que resaltaban al trazar su trayectoria. En este sentido, parece un rasgo distintivo lo múltiple de la propuesta de la autora, en una apuesta arriesgada, a razón de un discurso que se moldea tanto a la forma de géneros literarios mayores como menores, en el traspaso de la crónica de prensa hacia la narrativa y la crítica literaria (1).

Asimismo, en la observación de esta "diversidad laboral" resalta la concepción nacida en la modernidad del principio ordenador del trabajo. El valor simbólico de la mujer trabajadora traduce un imaginario que establece un territorio para la inclusión del Otro, no obstante, en subordinación dado lo regulado de éste. Desechada la imagen del escritor romántico y la bohemia; resalta el sujeto productivo. Y, efectivamente, como he apuntado, si bien este campo cultural moderno cede en aperturas, no es menos cierto, que delimita los modos de integración para este nuevo agente que significa la mujer.

La acción combinada de los aspectos que vengo de exponer confluye en el perfil de la escritora profesio-

sional capacitada de asumir cualquiera de los géneros literarios que resaltaban en su tiempo. Abordo aquí lo inconexo y contradictorio de sus elecciones discursivas -que preceden la publicación de Amargo el Fondo (1957), su novela más reconocida- en tanto son evidencia de una intención discursiva plural, de un modo heterogéneo de circulación por el espacio cultural y del juego de cambiarse como sujeto discursivo. Así pues, todos éstos elementos -que pueden parecer discordantes- funcionan como el patrimonio con el que negocia su ingreso y construye su credibilidad (Bourdieu, 1997: 279) un nuevo autor en un campo cultural en vías de expansión.

Así pues, mi interés no parte sólo de distinguir y analizar esta articulación entre forma y contenido que corresponde a cada género (2) sino advertir como esta comunión se encuentra atada a las consideraciones, valoraciones y límites que establece el campo cultural en un momento determinado. A partir de estas relaciones objetivas, me permito comprender que los géneros discursivos traducen a los autores ciertas posiciones en el mapa del campo cultural, las cuales percibidas sucesivamente lo gran concretar la trayectoria de un autor (Bourdieu, 1994: 79).

Ahora, al intentar ir un poco más allá del problema de las posiciones de un autor, procuro, en esta lectura, además, hilar fino acerca de las relaciones entre éstas. Practicar el ojo atento que no se detiene en fórmulas y posiciones convencionales, asociadas a determinados géneros discursivos, y que formula preguntas acerca de ciertas tácticas y "modos sutiles que no quebraban espectacularmente el modelo, sino que alteraban y en ocasiones minaban desde dentro sus perfiles" (Bolufer, 1998: 318). Con

el deseo de ofrecer alguna luz sobre los objetivos anteriores, elegí tres textos muy distintos entre sí: 14 Lecciones de belleza. Manual para las jóvenes (1953), Diamela (1953) y 37 Apuntes de crítica literaria. Es decir: un manual de belleza, un folletín de entrega semanal y un compendio de crítica literaria.

### **14 Lecciones de belleza. Manual para las jóvenes (1953): el género “manual” como lugar de autoridad**

El libro por el que deseo comenzar este análisis, 14 Lecciones de Belleza (1953), corresponde a un género que fue muy conocido en el siglo XIX: el manual. Como respuesta a los deseos de modernización, el género del manual constituía la referencia del deber ser a los nuevos ciudadanos civilizados que deseaban encajar en los nuevos espacios que determinaban las ciudades. Según Beatriz González Stephan, el manual es un género discursivo que pretende urbanizar a los lectores, en tanto proporciona las reglas para la vida de ciudadanos que descubrían el espacio público. En este sentido, el manual se define en la jerarquía del ordenamiento de los sujetos que miran fuera de lo doméstico y que se interesan por la vida fuera del hogar. Son reglas que incumben a aquellos que desean ser aceptados en el espacio de la modernidad, a aquellos que tienen el deseo de ser “bien vistos” en la ciudad.

Ahora bien, la pregunta que se plantea, casi obvia, es por qué Gloria Stolk, a mitad del siglo XX, decide escribir un manual de belleza. Y posiblemente, el intento de responder apunta al compromiso de asumir la misión de ofrecer las reglas que permiten investir de legítimos a sujetos advenedizos. Su elaboración delinea el saber y deber, como necesarios para integrarse en los nuevos grupos sociales que avanzaban en la modernidad, por tanto el manual “expresa el código ético de una nueva clase; configura las estrategias para convertirse en el nuevo sujeto urbano, moderno, ciudadano burgués. Por eso es un “manual”: es la guía que les abre las puertas a cualquier hijo de vecino para ubicarse en la escala social” (González Stephan, 1995: 438).

Como empresa de escritura se hace obvia la preocupación y la conciencia de un nuevo público

femenino habilitado a transitar por los espacios sociales -en tanto se desenvuelven en nuevos roles asociados a la profesionalización y a la independencia económica. En este sentido, construir esta guía delimitada, detallada, que especifica hasta los aspectos más minuciosos de la vida íntima, se constituye en la referencia perfecta para estas novatas del espacio público. Bajo este criterio, la autora advierte las razones de sus decisiones estéticas: “Las rosas para el cabello, especialmente, me parecen de perlas para las artistas de cine mejicanas, chinas poblanas y otras beldades pueblerinas; pero para muchachas que aprecian la sobriedad y el buen gusto, las flores deben ser manejadas con mucho cuidado” (30). En este tipo de afirmaciones, el manual de belleza insiste constantemente en la necesidad de crear un modelo femenino que se deslastre de la referencia rural, con lo cual se intenta establecer el perfil de la mujer como sujeto urbano. Y es que, esta guía de las apariencias ofrecía las instrucciones para construir una imagen a partir de un código de belleza que reflejaba el tipo ideal de las mujeres modernas, que no se limitaban a mirar desde la ventana doméstica. Pasar al espacio público es la rebelión de aquel que quiere trascender en la mirada del otro, es la insubordinación a la muerte que significa la vida que desaparece en lo oculto de la esfera privada (3). No por azar, Stolk dedica un capítulo del Manual de Belleza a analizar a las actrices del cine norteamericano, en tanto encarnan el ideal femenino alternativo. Y es que el star system propone un nuevo rango de jerarquía, deslastrado del orden tradicional que se construye en la adoración de un público: “El star system se funda, como la publicidad, en un culto a un objeto llevado a su paroxismo. Transmite como ella, símbolos; y su función objetiva en este nivel consiste, y en eso es equiparable a la publicidad, en actualizar los ideogramas que banalizan el campo cultural” (Edmond Cros, 1994: 36).

Un nuevo ejercicio de poder atravesado por el cuerpo, la pasión y el deseo, -aspectos en los cuales se ha afincado la definición de lo femenino- consolida espacios alternativos para aquellos sujetos expulsados de los sitios de la alta cultura. Pero más allá la idealización de estas actrices, se obedece al interés último de comprender cómo la belleza permite desplegar el espectáculo. A sus lectoras ins-

truye en el arte de la seducción, en tanto cada una intenta al convertirse en “estrella” ser objeto de admiración. El mensaje que ronda en el consejo de reproducir, por medio de tips de belleza, la actitud y el glamour de las actrices es convertirse “en un centro de atracción de identificaciones colectivas” (Vicente Sánchez-Biosca y Vicente J. Benet, 1994: 8). Este adiestramiento que acerca a la mujer común a la actriz de cine, se refiere a la belleza como arma para liberarla de lo hogareño, un artificio recuperado de la connotación negativa. Se cancela la imagen de la mujer demonio que causa la perdición del hombre por su seducción irresistible, en tanto el arreglo y la imagen elaborada se asocian con el modelo de la mujer profesional. Entre la representación del ángel del hogar, de una belleza candida y maternal, y la femme fatale, poseedora de una atracción destructiva, la mujer “estrella” desestabiliza ambas connotaciones puesto que incluye un nuevo perfil entre estos dos extremos del continuum de caracterizaciones.

Acerca del tema de la belleza, Julia Kristeva apunta que esta funciona como artificio que desmiente la pérdida: “La belleza es consustancial a lo perecedero. Como los adornos femeninos que ocultan depresiones tenaces, la belleza se manifiesta con el rostro admirable de la pérdida, la metamorfosea para darle vida” (1991: 87). La belleza, que es la clave que hila el manual, implica un artificio en reemplazo de lo efímero, ese simulacro que permite trascender -en la admiración que produce en el que contempla- la muerte de la mujer confinada al espacio privado. En este sentido, la estrategia para permanecer, y no morir en él, es resistir a la normativa de representación dominante dándole nuevos sentidos a este estereotipo. Por tanto, Stolk no asume una posición contestataria. En el juego de investirse en el género del manual de señoritas, la referencia a la belleza parece, también, ser una máscara que la autora encuentra para introducir un texto que irá tomando sutilmente distintos intereses en su avance. Y es que la posición enmascarada, que parece haber sido una actitud constante en Stolk, le permite rebasar los límites de los géneros en los que escribía. En la revista *Elite*, en una entrevista que le realizada -con motivo de la publicación de estas

14 Lecciones-, habla con ligereza de su vocación de escritura. Ante la pregunta de la periodista de por qué escribir estas lecciones, Stolk simula ingenuidad: “Glorita, una de mis niñas, empezó a interesarse por el arreglo femenino y me pedía consejos. Yo le dije: te los voy a escribir en un papelito. Ella me respondió: Por qué no escribes un libro? Y el libro se hizo...” (Revista *Elite*, No.1435, 4 de abril de 1953). Este talante de simplicidad, de falsa modestia en tanto ocupar un lugar sin la intención de hacerlo, arrastra el legado del sujeto advenedizo. Por tanto, repetir posturas muy estereotipadas como la humildad, reeditar actitudes muy rezagadas, traduce una forma de ingreso extremadamente convencional. De hecho, tan tardía es esta posición que recuerda a aquella que bien define Mónica Bolufer en la escritura femenina del siglo XVIII, la escritora modesta. Este modelo es el de la imagen literaria que se adapta a convenciones para no poner en riesgo su profesión: “presentar su trabajo disculpándose, negando pretensiones de gloria, anticipando sus defectos y pretextando haber sido inducidas a publicar por los ruegos de otras personas” (1998: 311). Esta imagen pública amolda la figura de la escritora al imaginario más conservador de la mujer, en tanto su ambición fuera del espacio de lo privado es mínima. La primera impresión es que no se presenta como un sujeto cuestionador o peligroso sino, al contrario, adecuado a las convenciones sociales. Al asumir los límites impuestos para tomar la palabra, la belleza como tema central funciona como máscara: “dialéctica del ser y parecer, la seducción siempre está ligada al engaño y a la mentira, es un arte de la fachada” (Alan Pauls, 1986: 29). Educando a las señoritas en la destreza del artificio, lo que se prohíbe es resignarse al olvido del ser inadvertido, finalmente, renunciar al poder de la seducción.

Maniobrando entre las prácticas más moderadas, en las 14 Lecciones de belleza, comienza abordando temas frívolos, superficiales y, en momentos, ridículos para pasar casi inadvertidamente a temas como la elección de estudios, la administración del dinero, el ejercicio profesional y la posibilidad de retrasar la edad del matrimonio. Evidencia de una autoridad (vinculada al saber) capaz de educar sobre la relación de los roles asociados a los géneros,

siempre disfrazada en comentarios banales sobre el estereotipo femenino. Como articulista de la frivolidad, Stolk retrata las costumbres tradicionales como “pasadas de moda” a partir de la referencia cosmopolita: viajar, leer, disfrutar; que en mucho recuerda la identidad de la modernidad del siglo XIX.

En esta convivencia de dos discursos, uno atiende los aspectos más representativos del tipo ideal de mujer de mediados de siglo –dando lecciones de belleza y de buenos modales– y otro introduce modificaciones importantes en la forma de apreciar y valorar lo que se consideraba el “temperamento femenino”. En esta actitud es posible pensar el modo en que los discursos de sumisión y aceptación del lugar asignado por los sectores hegemónicos del campo enmascaran tácticas de transformación de los espacios de saber. Por tanto, esta especie de contradicción pudiera ser leída como una manera cautelosa de penetrar el campo literario de su momento. Stolk no ingresa atentando contra las costumbres de la época sino al contrario desde la posición más tradicional del sujeto femenino, para luego ir desarrollando su temática con mayor libertad. En otras palabras, la autora discute formas de poder desde una actitud que ofrece todos los visos de demostrarse exteriormente sumisa; y que sin embargo le fue provechosa, en lo puntual, para hacerse de un lugar de influencia. Influencia que pasa por la consciencia de la construcción y la apropiación de las lectoras. Claramente demarcado, un Manual para señoritas define un público femenino autárquico que no parece solicitar transgresiones.

De este modo, sobresale una escritura que intenta entrar en la trama de los discursos de su tiempo, aprovechando las aperturas que propone la idea de modernidad de mediados del siglo XX. Por tanto, la escritura del manual de belleza realiza una ambigua estrategia, pues tiende a recrear las disposiciones asociadas al género, en la misma medida que permite a Stolk sobrepasar su lugar de intrusa en una voz de autoridad que revela su derecho de hablar y posicionarse como hablante por medio de fundaciones epistemológicas alternativas (Pratt, 1995: 269).

Este signo de la dualidad en el discurso, viene a bien con las tensiones que para la década de los

50 planteaba la modernidad, puesto que las polémicas y las diversas posiciones frente ésta influyen en el campo cultural, demostrando lo desigual del proceso y hasta sus discontinuidades en los países de América Latina (Martín-Barbero, 1991). Sin embargo, un denominador común en este proyecto fue el replanteamiento de la representación de los sujetos en condición de minoridad, entre los cuales se cuenta el sujeto femenino (4). Aun cuando, por otra parte, estos discursos que intentan incluir esa voz demuestran las tensiones y los contrastes que implicaba representar un sujeto cuya identidad se mostraba muy heterogénea.

Así, se articula un discurso que en sí mismo también posee contradicciones referidas al modo de compaginar el rol tradicional de la mujer en el espacio de la modernidad. Respecto a este tema, Mariselle Meléndez, en “Obreras del pensamiento y educadoras de la Nación” (1998), señala las ambigüedades que presentan en la ensayística femenina las posturas intelectuales que no pueden liberarse de la cuestión doméstica, específicamente en el caso de la literatura argentina a finales del siglo XIX y principios del XX.

En un análisis que parte de las contradicciones que conlleva articular un sujeto femenino nacional desde la imagen de la mujer obrera de la sociedad –uniendo como profesión la maternidad, lo conyugal y lo intelectual– Meléndez apunta a las negociaciones que las escritoras realizan entre el centro y la periferia, el pasado y el presente (584). Pensar estas tensiones y contradicciones, permite acercarnos al problema de la representación de la mujer que, aunque se construye como un sujeto que legítimamente puede participar en los espacios sociales, aún no puede liberarse de la imagen de lo doméstico. Además, el título “sólo para jóvenes” demuestra la selección de un público particular. Da la espalda a lectores especializados y busca una audiencia definida en el gusto de lo popular. Asimismo, el relato de la nueva imagen del manual recuerda a la que construye el discurso de la publicidad. En venta, son mujeres que circulan en la homogeneización. Sin embargo, investirse en la pulpería del mercado de la belleza indica la conciencia de la existencia de un grupo social con intereses particulares a ser atendi-

dos en la lógica de la oferta y la demanda. Y que en el orden de los discursos de su tiempo, Stolk logra presentar a través del perfil de la seducción y la elegancia, como un sujeto capaz de transitar en todas las esferas, como una minoría social en ascenso.

Creo que la acartonada estructura de un manual no debe espantarnos hasta el punto de desconocer ganancias importantes en este texto. Voto por reivindicar, en la puesta en circulación de un trabajo de este talante, la importancia de posicionarse en un lugar de enunciación que deriva en dos aspectos valiosos para construir reconocimiento: primero, la autoridad de la posición de saber -no en un área tan vana como la belleza, sino en el orden de importar nuevos valores al imaginario femenino- y, segundo, la penetración en un particular grupo de lectoras que no habían sido tomado en cuenta. Igualmente, rescato las licencias de un texto híbrido y lleno de mezcolanzas -citas, fotos, entrevistas a artistas, comentarios de mujeres profesionales-, que permite que un sujeto menor circule en las capas en movimiento que dieron forma a la modernidad de mediados de siglo. Bajo este inventario, no se proyecta nada mal la posición de una escritora que “sólo publicaba papelitos” que escribía para su hija Glorita.

### **37 Apuntes de crítica literaria (1955). Los cambios en los criterios de escritura: la mirada sentimental se mezcla con la crítica literaria**

Dos años después de publicar 14 Lecciones de belleza, Gloria Stolk volvería a buscar un lugar en el campo cultural venezolano con la aparición de 37 Apuntes de Crítica Literaria. Esta recopilación de artículos sobre literatura venezolana demuestra un carácter muy distinto al del manual de belleza del que me ocupé anteriormente. Y esta diferencia, evidente, ya la había dejado entrever la misma escritora en una entrevista -sobre la cual hice referencia previamente- en la que, aunque explicaba las razones e intereses que la había llevado a escribir un manual para señoritas, dejaba en claro que este género no era el único que le ocupaba: “Pero ahora trabajo en algo mucho más serio -continúa Stolk. Un tomo de críticas literarias sobre el momento

actual venezolano”. Este juicio sobre la seriedad de un género o un tema demuestra el oído atento de la autora a las demandas culturales de su tiempo y a las consideraciones que sobre su trayectoria ya comenzaba a distinguir.

Estos Apuntes de crítica componen un libro a partir de una serie de artículos, independientes uno del otro -lo cual recuerda la estructura del Manual-, sin otro criterio de selección aparente que pensar sobre la actualidad de la literatura venezolana. Algunos ensayos son tomados de la columna semanal que Stolk publicaba; mientras que otros fueron escritos exclusivamente para la compilación. De cualquier modo, el criterio de escogencia de los autores y libros era exclusivo de la escritora. Esta composición de artículos, un poco desarticulada, recuerda más que a la forma de un libro al diseño de una revista. Textos que no tienen la dirección ni la intención de una única propuesta, menos una introducción con propósito y ni siguiera una conclusión en búsqueda de síntesis. Al contrario, en conjunto la colección produce el signo de la fragmentariedad, capítulos sin conexión alguna y que, sin embargo, intentan conformarse en un libro.

Debo resaltar que a partir de la circunstancia de esta publicación, la crítica literaria se constituiría en un género siempre presente en la obra de Stolk. En razón de esto, un aspecto a resaltar en su trayectoria es el momento en que se convierte en articulista de El Nacional; gracias a dos columnas semanales: una, sobre crónica y, otra, sobre crítica. De hecho, será su columna de crítica la que le valdrá la distinción de ocupar la página de Opinión dominical, hasta el final de su vida. Por tanto, este ejercicio le otorga a Stolk el capital simbólico que le permitirá acercarse a los espacios de consagración literaria, en tanto la prensa funciona como espacio de coincidencia con autores reconocidos de su tiempo. Dicha visibilidad se suma a la posición que le otorgaba este género literario basado en el juicio del conocimiento. En este sentido, Terry Eagleton señala en su libro, La función de la crítica (1999), que ésta se define como una esfera discursiva que se precisa en la racionalidad y no en la dominación, que construye un discurso que intenta convencer a un amplio público: “Todo juicio está destinado a un público; la comunicación con

el lector es parte sustancial del sistema. Mediante esta relación con el público lector, la reflexión crítica pierde el carácter privado” (12). Según Eagleton, todo parece indicar, que el crítico se define en aquel sujeto que enuncia desde un lugar de superioridad, en tanto basa su relación con el público desde un lugar de saber. Catalogado en la esfera de la razón, la palabra del juicio se sostiene a partir de reflexiones que se basan en el conocimiento de un área particular. Y hacia este lugar se intenta desplazar Gloria Stolk, alejándose de su terreno de cronista.

Volviendo a 37 Apuntes, en estos artículos, Stolk inicia su lectura a partir de los más renombrados escritores de su momento. Sin embargo, su juicio poco consistente la embarca en una lectura conservadora sobre esos textos y, así, en una estrategia muy inocente pone en evidencia su limitado juicio crítico.

Asimismo, los términos convencionales siguen su rumbo para analizar a los grandes patriarcas de la literatura venezolana (Rómulo Gallegos, Arturo Ús-lar Pietri, Andrés Eloy Blanco, Juan Liscano,...). Actitud evidente en la apología que realiza de *La Brizna de paja en el viento*, de Rómulo Gallegos, donde alaba esta “novela de novelas” que, considera, ha condensado lo mejor de lo escrito en este género desde “Stendhal hasta nuestros días” (25). En esta afectada y excedida defensa de Gallegos, desaparece todo rasgo de fricción que hubiera sido fácil de intuir en una escritora cuya obra, hasta ese momento, en nada compartía ni la estética, ni la temática y, mucho menos, las representaciones del criollismo y regionalismo. Y es que en la construcción de una voz de autoridad de un agente menor, además, forjado en la prensa, la persecución de la legitimidad sólo encuentra alguna posibilidad en los referentes de la tradición. En el culto a la literatura que defiende el valor del mestizaje, su postura tímida evidencia su demanda de aprobación del canon venezolano.

Por esta razón, abrigarse bajo los consagrados es el signo de los primeros ensayos de estos apuntes. A razón de este resguardo, lúcidamente, Stolk utiliza el análisis de *Bitume*, de Ramón Díaz Sánchez, para demostrarse como una crítica de amplia cultura. Y es que *Bitume* es la traducción al francés de Mene, es decir, propone una lectura que se centra no sólo

en los contenidos de la novela sino también en una reflexión sobre la calidad de la traducción. Así, la novela de Díaz- Sánchez se diluye entre las cavilaciones de la escritora sobre el francés, su exotismo y su gusto cosmopolita se confunden con su saber:

Quando en *Bitume*, por ejemplo, el traductor emplea la voz tornitruante, que es palabra relativamente poco usada en el francés, nos damos a divagar en seguida: ¿Cómo habrá dicho el autor en el texto? Estentórea, tal vez, si eso: estentórea... y aun sin comprobarlo estamos seguros que así debe haber sido (41).

El artificio de leer un texto lleno de venezolanismo en francés, le permite a Stolk opacar a la novela, colocándola en segundo plano, para que sus divagancias protagonicen el ensayo. Y es que en la imagen que propone, en este ensayo, de la novela *Bitume* como la muchacha elegante que deja atrás la figura de la criolla falsamente endomingada y vestida a la moda de París (40), retrata su propio semblante. En el cruce de fronteras, que conlleva leer un relato identitario en el idioma que no le corresponde, Stolk autoriza los traslados, que alteran los espacios de sentidos. A diferencia del crítico que se define como “depositario de lenguajes que recibe pero que no inventa” (Eagleton, 1999: 26) la lectura en otro idioma le permite a Stolk libertades para reacentuar los significados de su lengua materna. En un “deporte”, un “juego” que define como “destraducción”, Stolk propone una lectura alterna como “un nuevo punto de vista, un ángulo de insidencia (Sic) diferente al obtenido en castellano, y es por tanto una experiencia inolvidable, que sobrepasa la emoción estética literaria para adentrarse en la sociología comparada” (43). Distanciándose del idioma de su nación, propone nuevas lecturas para las representaciones de la tradición. Y esta selección del lenguaje permite que la recepción del discurso dominante, no sea un acto pasivo sino una interpretación. Decisión sobre la lengua en que se lee; disposición sobre el sentido en que se escribe.

En este lenguaje particular, el juicio hace alusión a la estética romántica, en rescate de una elaborada imagen esencialista de la mujer, en una asociación estética no se intenta retomar el talante de lo mas-

culino. De este modo, propone un tipo de discurso que ha sido históricamente colocado al margen desde posiciones centrales del campo cultural. Es decir, esta representación universalizada de la mujer no cambia, sino su exaltación y su valoración. Concretamente, en estos artículos, la identidad femenina, este símbolo históricamente en menos permite ganar posiciones en el campo, en tanto, justifica la voz de las autoras, para quienes la condición de minoridad funciona como apología que revierte la fórmula tradicional que las excluía por su género. Esta actitud resalta en el trabajo crítico de Stolk, en el comentario que ofrece de la novela de Antonia Palacios, *Ana Isabel, una niña decente* (1949), el análisis de los personajes se confunde con la cercanía que le produce. La conjunción de la protagonista con la figura de la escritora se funde en una mezcla entre la voz de una primera persona y una voz comunitaria. La asociación se resuelve en narrar la historia de una mujer en el equivalente de narrar la historia de todas. La desaparición del juicio en procura de la sentimentalidad imprime una condescendencia que (5) empuja el discurso fuera de la esfera de la razón. Y esta imposición revaluada se demuestra, también, como estrategia literaria en el uso de imágenes típicas de la poesía de finales del XIX -flores, belleza, maternidad y paisajes- al ensayo y la crítica, las cuales abundan en este artículo. Esta contaminación de lo sensible se esparce en la apuesta por irracionalizar los discursos, por tanto, y, a manera de juicio, las emociones, sentimientos y una estética conmovida se vuelven criterios para evaluar un texto literario. Es la construcción de una crítica que evidencia lo poco estable de los criterios de la razón.

La crítica literaria se desplaza hacia la crítica social, que se articula en esta lectura, como ya lo señalé, en la voz amalgamada de la escritora y su personaje. Y aquí se evidencia más claramente una posición política. Este reclamo se enmarca en la figura de una víctima salvadora, que se demuestra superior a aquel que la excluye. El énfasis en una novela que se distancia y cancela la representación del criollo-salvador-civilizador, típica del regionalismo y el criollismo, construye un deslinde de la preeminente imagen de la patria, para darle privile-

gio a la de la mujer. Finalmente, con respecto a estos *Apuntes de Crítica*, cabe resaltar la persecución del lugar del crítico, en tanto aquel sujeto que autoriza la palabra, aquel que decide qué se puede valorar en lo literario. Por ello, sorprende esta elección discursiva, cuya carga teórica se ha asociado con las posiciones excluyentes, por parte de una escritora que demostraba un muy escaso conocimiento de este género. Lo cual conduce a un proyecto creador que se torna problemático y complejo.

Son evidente las contradicciones: perseguir posiciones centrales desde una cuestionable capacidad crítica (37 *Apuntes de crítica literaria*), y paralelamente, apostar por temáticas que en nada se ubican en la categoría más restringida de cultura (14 *Lecciones de Belleza. Manual para las jóvenes*). Este talante, de algún modo, contamina los términos que definen la escritura y, de alguna manera, flexibiliza criterios para permitir más espacio a la literatura femenina. Por ello se posiciona en una actitud que intenta difundir el gusto por la lectura, es decir una especie de doble impulso “educador”: hacia el público de la prensa y hacia aquellos intelectuales que desprecian la escritura femenina.

En esta tarea, instruye a sus lectores sobre cómo sentimientos y emociones pueden ser criterios para valorar un texto. Sin duda, el tema de la pedagogía ya aparecía en sus artículos de las 14 *Lecciones de Belleza. Manual para las jóvenes*, al enseñar a las mujeres, más allá de cómo vestirse o cómo manejar la etiqueta, a decidir entre la educación, el ejercicio profesional o el rol de ama de casa.

Entonces, y volviendo a los 37 *Apuntes*, la noción del crítico literario se delinea como la apuesta más evidente para acercarse al reconocimiento letrado, en tanto, parece reacentuar los criterios impuestos de inclusión/exclusión literaria. En el desplazamiento de posiciones, el recorrido muestra el de una voz subordinada que parte de la queja por la exclusión hasta imponer sus criterios de valor. Sin embargo, estos alcances deben ser leídos en el perímetro particular que ofrece la prensa. Creo que no es posible expandir el alcance de su lugar de crítico fuera del espacio de apertura y de integración de lo popular que permite la tribuna periodística. Por lo cual, la

posición de prestigio de su trabajo no parece capaz de alcanzar el beneplácito de la institución de las letras.

Diamela (1953), una novela de entrega semanal, el cambio en la posición de las mujeres que son sujetos de enunciación: la escritura íntima a la conquista de un público más amplio

Mientras realizaba el arqueo bibliográfico para esta investigación, hallé en el Hilo de la Voz (2003), de Ana Teresa Torres y Yolanda Pantín, reseñada una novela de Stolk que no menciona ninguna de las antologías de literatura venezolana de las que hasta ese momento había examinado. Curiosa, ante esta narración que parecía perdida o sin publicación, me dediqué a la empresa de rastrearla. En una revisión infructuosa por las bibliotecas venezolanas, que contenían publicaciones de los años 50, ninguna registraba ejemplar alguno; a pesar de que, durante su búsqueda, encontré algunas menciones, que me cercioraron de su circulación. Cuando había abandonado la idea de encontrar la pretendida novela, en medio de la lectura de algunas entrevistas que Gloria Stolk había dado a la Revista Elite, me topé con un folletín encartado y por entregas, incluido en esta publicación, que coincidía con el título de mis interrogantes: Diamela. Lo más llamativo del hallazgo, no fue sólo corroborar que Stolk hubiese firmado un folletín, ya que siempre los publicaba con seudónimo, sino el hecho de que éste fuese catalogado como novela costumbrista.

Esta anécdota me viene a bien para explicar el modo en que me interesa analizar este texto: a partir de una escritura popular que intenta hacer semblante de una literatura mayor. Me intriga, en este sentido, pensar cómo en el formato de folletín, se asume el perfil de una novela. Pero lo que quizá resulte más interesante es reflexionar sobre el modo en que la postura de Stolk, en un espacio tal como una revista semanal, negocia con este gusto popular y, paralelamente, no deja de contemplar los referentes de los espacios de consagración literaria. Y es que en este tipo de publicaciones, donde los discursos son menos delimitados por las tendencias estéticas de la alta cultura, se amplían las posibilidades de explorar nuevas prácticas discursivas. Con

respecto al modo en que la escritura femenina utilizó este tipo de géneros menores, Mária Russotto aclara que se constituyó: “un auténtico proyecto de difusión de una cultura “diferente” (...) un estilo propio caracterizado por la variedad de temáticas, el fin utilitario de los consejos, el deseo de renovar los canales de comunicación, el tono coloquial y la asunción explícita de la emoción como código válido” (Russotto, 1990: 25). Este formato periódico asume nuevas temáticas, no obstante, se diseña como caricatura de la gran literatura, una copia defectuosa. Sin embargo, la copia tiene la cualidad de reproducirse y de multiplicar sus lecturas. Por lo tanto, y al contrario de las prácticas instauradas, irrumpe la escritura femenina a puertas abiertas, en diarios y revistas de circulación masiva.

He sugerido que el proceso de asumir la relación entre los géneros literarios y las posiciones asociadas a éstos no se encuentra libre de contradicciones y tensiones, lo cual se demuestra en una escritura que aún arrastra el pesado lastre de las temáticas asociadas a la literatura de mujeres. La escena primera, de Diamela, reconstruye un paisaje afectado de Caracas que en poco se corresponde al estilo de la época que intenta evocar: entre avenidas bordeadas de chaguamos y elegantes carruajes jalados por caballos, aparece Diamela bajo una sombrilla, entre encajes, elegantemente vestida de seda y ceñida en un corsé. La referencia a una época anterior es una estrategia que le permite a Stolk defender su folletín, bajo el aspecto de una novela costumbrista, aunque el aspecto recuerde más apropiadamente a una ciudad europea que a Caracas.

Asimismo, la idea de un tiempo pasado, de una vida entre haciendas, recuerda al contexto de Memorias de Mamá Blanca (1929), de Teresa de la Parra. Este recuerdo a las novelas feministas de vanguardia (Masiello, 1985) intenta continuar en la tradición de aquella escritura, buscando poner distancia con las novelas semanales que tocaban temas de la cotidianidad y los sectores populares. Sin embargo, el nexo con el gusto de las masas es evidente en la estética recargada que lucen personajes tan artificiales que recuerdan a la figura de las actrices de cine, de la mitad del siglo XX.

De nuevo, la belleza permite construir esta protagonista idealizada gracias al glamour, la elegancia y la notoriedad de todo aquello que no existe en la vida común. En este relato, la star/protagonista es un personaje apasionado que en la visibilidad de su cuerpo hace que cada momento gire alrededor del espectáculo que es ella misma. Así, en esta escena de apertura, Diamela viaja con su madre y su hermana, confinándolas a soportar sus aires de diva, su perfección exagerada y su desprecio por los demás. Primera distancia con el folletín convencional: el diseño de este personaje principal conformado por una mujer superficial que no muestra ningún indicio de sufrimiento y se aprovecha del candor de su hermana adoptada. Una vez más la falta de protección familiar será el motor que impulse las decisiones de las mujeres del relato, para una de ellas, el superar el lugar de advenediza que estigma su adopción y, para ambas, la orfandad de la figura paterna. Empujadas por la imposición del destino y no por voluntad propia, las señoritas se ven obligadas a buscar en el matrimonio salida a su situación de desprotección.

Como buen melodrama, los personajes de las hermanas se construyen en extremos: Diamela, hermosa, vanidosa y malvada; Mariana, bondadosa, menos agraciada y servil. Creo que no es absurdo pensar estos personajes como una versión de la representación clásica del folletín, la bella pobre (Beatriz Sarlo, 1985: 24). Y a pesar de la distancia de estos personajes con las referencias a las mujeres de clases populares, Stolk retoma al personaje que proviene de una élite venida a menos económicamente. Es decir, si, según Sarlo, ser bella y pobre constituye un oxímoron que debe ser resuelto en la trama, sin duda, pertenecer a la clase alta y ser pobre, también funciona como una contradicción a resolver. Y es que lo único que estas hermanas disímiles comparten es: el deseo del matrimonio como forma de solventar la dificultad financiera. De nuevo, Stolk entra en diálogo con las novelas femeninas que le antecedían como *Ifigenia* (1924) en tanto las prácticas sociales se dibujan tan rígidas que la dificultad económica de la protagonista sólo puede resolverse en el matrimonio. Sin embargo, en la fórmula del folletín esta solución -trágica para el

personaje de María Eugenia Alonso, en *Ifigenia*- es bienvenida en tanto se basa en un elemento fundamental de este tipo de relatos: el amor. El amor, en tanto ideal último, justifica el matrimonio por conveniencia, en un relato que ignora completamente otra forma de ascenso social que no sea por matrimonio.

Pienso que esta movilidad social de las mujeres, escudada bajo el justificativo del amor, es la preocupación más sobresaliente de este relato. Primera vista de los cambios: el viaje que constantemente ellas emprenden de la hacienda hacia la ciudad y, en el desenlace, en el caso de Diamela, hacia Europa. Aquí la metáfora del desplazamiento refleja los deseos de las hermanas de abandonar la vida rural. Y muy a diferencia de los relatos del regionalismo, la tierra, la naturaleza y la referencia venezolana desaparecen, no se crea ningún nexo con éstos, es sólo el contexto opacado ante el tránsito de los personajes femeninos. Y dicho traslado se refiere al recorrido en busca de la felicidad que emprenden. En el análisis que Beatriz Sarlo realiza acerca de las publicaciones semanales, apunta como motor narrativo la felicidad como ideal social, en tanto comprende las figuras semánticas en el desenlace de: la felicidad legítima y la desgracia merecida (159). Encarnadas en los destinos de las hermanas, ambas imágenes funcionan en este folletín: la felicidad legítima que alcanza, por supuesto, a Mariana; quien durante todo el relato demuestra su bondad y su ayuda a los demás. A tal punto se construye su generosidad, que enamorada del pretendiente de su hermana está dispuesta a renunciar a su amor -y la escena es evidente cuando se sacrifica al coser el vestido de novia de Diamela-. Y la desgracia merecida cae sobre Diamela como una suerte de bella; pero mala, una mujer fatua que termina casándose con un viejo rico para resolver su situación económica.

Y es que el tema del ideal de felicidad se combina, en los personajes femeninos, con el tema de cómo resolver la vida cotidiana, en tanto la preocupación central es volver a la clase social a la cual pertenecían antes de la muerte de su padre. Huyendo de la anomia que les produce seguir descendiendo en su status, las hermanas pactan con las condiciones que les impone su clase social. Hasta ahora, la

temática de este folletín se rebasa en lo conservador, sin embargo, persiste una línea de fuga en tanto las mujeres no son sujetos pasivos, sino que dentro del espectro en que les es permitido actuar; toman las riendas de la acción. Por un lado, Diamela se cansa de ocultar su carácter de mujer superficial y egoísta, y se muestra a su prometido -que esperaba moldearla como una esposa y madre-, quien ante la “verdad” decide abandonarla. Pero no hay sufrimiento alguno por el abandono, al contrario, constantemente ella expresa su deseo de liberarse. En la solución del desenlace, Diamela encuentra a un hombre mayor, extranjero, que cede ante todos sus caprichos, le propone mudarse a Europa y, además, le enseña a hablar francés. Ante la sorpresa de su hermana, Diamela se encuentra satisfecha, deslustrada del ideal de la pasión. Un manera distinta a la del folletín de ser feliz: pensando fríamente, controlando su vida y, por supuesto, sin amor.

Ante la liberación de su hermana; Mariana decide buscar a Santiago. Aquí el desplazamiento a la ciudad, marca el abandono de la referencia familiar. En el viaje se trastoca el orden simbólico de la familia, Mariana se deslustra de su condición de adoptada, se asume huérfana, sin familia y decidida a no volver. En el encuentro, Santiago no tiene palabra ni decisión alguna, es el personaje femenino el que dispone la felicidad de ambos proponiendo el noviazgo. En este desenlace, a pesar de que la primera impresión parece indicar que la hermana buena es recompensada y la hermana mala recibe un castigo, es obvio, que Stolk no escarmienta a sus personajes femeninos, la desgracia merecida no parece tan cruel para una mujer que, aunque reprochada en el relato, alcanza sus objetivos.

Sin duda, ellas protagonizan, deciden sus trayectorias y las de sus parejas, que sólo parecen ser serviles ante sus deseos y decisiones. Mujeres controladas, a pesar de las pasiones, sobresalen y dirigen el destino del otro, que parecía dominar. Al hacer visible el modo en que en su cotidianidad resuelven sus problemas, este tipo de relatos recurre a las esperanza para seducir a sus lectores. Y es que este tipo de literatura, aunque muy acartonada, hace visible las estrategias de sujetos menores de vivir de acuerdo a las normas sociales. En este sentido,

Jean Franco apunta: “el libro semanal guarda cierta semejanza con la santificada tradición de la iglesia, con su escenificación de milagros y prodigios” (Jean Franco, 1996: 74). En el folletín, el prodigio lo concibe el vínculo amoroso y erótico, milagro asociado a la cuestión femenina. Es decir, el amor socava relaciones de poder y el matrimonio, especialmente el concebido en el deseo, invierte el ejercicio de dominación. En el momento en que se culmina la pareja, la pasión cumple la quimera de colocar al hombre y a la mujer en situación de igualdad, en tanto él también es arrastrado por el deseo. Sigo sobre la metáfora que propone Franco con respecto a la iglesia, en tanto me permite pensar el modo en que este relato es irreverente a la esperanza que se funda en el orden religioso. Por ejemplo, las hermanas utilizan la misa de la semana como un lugar para dejarse ver y hacen distancia de sus tías a quienes la vida “piadosa” llevó a la soltería. En una escena muy simbólica, el oratorio de la casa se incendia y Mariana arriesga su vida entrando en él, no para salvar alguna imagen sino para rescatar un cofre con unas morocotas que su madrina había escondido debajo de una virgen. Así, la religiosidad se cancela como referente para salvar a las mujeres de sus dificultades.

Una trama tan poco elaborada, tan superficial en su búsqueda estética permite sospechar en un anzuelo para la lectora menos avanzada en sus gustos literarios. La búsqueda de un público amplio responde a la disposición de construir el nombre de autor en la visibilidad que atrapa a cualquier lector que coincide con una revista semanal de variedades. Por tanto, la empresa de alcanzar reconocimiento se traslada a espacios más allá de los de consagración literaria, a los gustos asociados con lo popular como: el melodrama o el folletín. Estilos que, a pesar de ser despreciados por alta cultura, permitían despertar la admiración y el agrado por la literatura en sectores anteriormente ajenos a ésta. La posición es la conquista de los lectores abandonados, de los sujetos sombreados en la cotidianidad, recoger las voces que la representación excluyente deja por fuera.

En esta lectura que intenta traducir cada género discursivo que explora la autora como una posición

en el campo, la figura de Stolk representa una intelectual que se inscribe desde varios lugares; en su labor de periodista no reniega de aquellos temas desligados del espacio de las letras (los buenos modales, la etiqueta, la moda,...) y en sus ficciones no teme plantear tópicos femeninos poco valorados entre los críticos literarios. Las posiciones se plantean como distintos espacios de enunciación, en los que la autora aprovecha las transformaciones del campo literario, para habilitar estéticas relegadas o superadas en un intento de reescribir el archivo literario, reeditado por la mirada femenina.

## Notas

- (1) Ingresar al campo literario luego de haber acumulado reconocimiento en medios escritos de circulación masiva parece ser una práctica constante entre los autores venezolanos. Según Paulette Silva B., ya en el siglo XIX, todos los escritores venezolanos compartían el oficio de periodistas y la prensa funcionaba como el camino más expedito para entrar al campo literario (1993: 58).
- (2) Particularmente, con respecto a las elecciones discursivas, Batjin, afirma que: “La voluntad discursiva del hablante se realiza ante todo en la elección de un género discursivo determinado” (1991: 267). Es decir, una intención discursiva se apropia y se adapta a una forma establecida, y, sin embargo, propone un estilo particular que refiere a lo individual del lenguaje y del hablante.
- (3) Me interesa lo problemático del término privado. En un primer sentido por su carga significativa asociada a establecer límites. Y en un segundo, debido a lo variado de las valoraciones que le han sido y son asignadas. Jean Franco, en *Marcar diferencias, Cruzar fronteras* (1996), señala lo esquivo y evasivo del término. Para Franco lo privado ha estado tradicionalmente asociado con lo subjetivo y lo estético; “pero también refiere a lo individual y a lo particular como opuestos a lo social” (103). Por tanto, lo privado, para el individuo, no es el espacio de la libertad sino, por el contrario, el de la muerte.
- (4) En esta idea hago referencia a la posición de Mary Louise Pratt, quien en su ensayo “Repensar la modernidad”, considera a la mujer como “un otro interno de la modernidad” (Pratt, 1999:41).
- (5) La llamada una y otra vez del término femenino conduce a reflexionar acerca del problema que conlleva una escritura que se adhiere a una categoría tan manida como ésta. Tal vez, las claves para su reinterpretación, según Nelly Richard, se refiere a el análisis de la acentuación crítica que exigen las circunstancias de los discursos en las que ésta se inscribe: “Lo masculino y lo femenino son fuerzas relacionales que interactúan como partes de un sistema de identidad y poder que la conjuga tensionalmente. Toda conformación de sentido es heterogénea e incluye un proceso intertextual que reúne una cantidad de acentos” (Richard, 1996: 741).

## Referencias

- Bajtín, M. (1991). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus humanidades.
- Bajtín, M. (2002). *Estética de la creación verbal*. Bs. Aires: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. México, D.F.: Grijalbo.
- Bourdieu, P. (1998). *Les règles de l'art*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bocchino, A. (2003). Sobre lo menor: ¿la distribución como estrategia decisiva?, en: Bocchino, A. (Comp.). *Puntos de partida, puntos de llegada. Actas III jornadas de investigación*. Mar del Plata: Publicaciones Universitarias.
- Bolufer, M. (1998). *Mujeres e ilustración. La construcción de la feminidad en la España del siglo XVII*. Valencia, España: Quiles, Artes Gráficas, S.A.
- Borinsky, A. (2003). Tentadoras, indiferentes, apáticas: mujeres y cuerpos, en: *Narrativa femenina en América Latina. Prácticas y perspectivas teóricas*. Frankfurt: Iberoamericana, pp.185-196.
- Cros, E. (1994). Sujeto Cultural y Star System. *Archivos de la Filmoteca 18*. Madrid: Sección de Documentación y Publicaciones.
- Eagleton, T. (1999). *La función de la crítica*. Barcelona, España: Paidós.

- Foucault, M. (1990). *Entre filosofía y literatura*. Obras esenciales, Vol. I. Barcelona, España: Paidós.
- Franco, J. (1996). *Marcar diferencias, cruzar fronteras*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- González Stephan, B. (1994). Modernización y disciplinamiento. La formación del ciudadano: del espacio público y privado, en: González, B., Lasarte, J., Montaldo, G. y Daroqui, M. J. (Comps.). *Esplendores y miserias del siglo XIX*. Pp. 431-456. Caracas: Monte Ávila.
- González Stephan, B. (2001). *Escribir la historia literaria: Capital simbólico y monumento cultural*. Barquisimeto: Ediciones del Rectorado.
- Masiello, F. (1985). Texto, ley, trasgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia. *Revista Iberoamericana*. 132-133, pp. 805-822.
- Pratt, M-L. (1999). Repensar la modernidad. *Revista Teoría y Debate*. 5 (15 mayo- agosto), pp. 47-72.
- Ramos, J. (1996). *Paradojas de la letra*. Caracas: Excultura.
- Richard, N. (1996). Feminismo, experiencia y representación. *Revista Iberoamericana*. 62 (176-177, julio-diciembre), pp. 733-744.
- Richard, N. (1993). *Masculino/Femenino prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Atenea Impresores.
- Russotto, M. (1997). *Máscaras del género en la periferia moderna*. Caracas: Trópikos.
- Sánchez-Biosca, V. y Benet, V. J. (1994). Las estrellas: un mito en la era de la razón. *Revista Archivos de la Filmoteca* 18. Madrid: Sección de Documentación y Publicaciones.
- Sarlo, B. (2004). *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires: Norma.
- Silva, B. (1993). *Una vasta morada de enmascarados: Poesía, cultura y modernización en la Venezuela de fin del siglo XX*. Colección Zona tórrida. Caracas: La Casa de Bello.
- Silva, B. (1999). *¿De qué hablaban cuando hablaban de amor? Narrativas sentimentales y médicas en Venezuela*. Universidad Simón Bolívar (Trab. de tesis doctoral, mimeo).
- Stolk, G. (1953 a). *14 Lecciones de belleza*. Caracas-Madrid: Edime.
- Stolk, G. (1953 b). Diamela. *Revista Elite*. 1.429 a 1.435 (del 21 de febrero al 4 de abril de 1953).
- Stolk, G. (1955). *37 Apuntes de crítica literaria*. Caracas: Edime.