

## HIPÓTESIS SOBRE EL TEMA «ESCRITURA FEMENINA E HISPANIDAD»

Susana Reisz

Lehman College and The Graduate School of The City University of New York

Se es más infiel hablando el mismo idioma.

(Carmen Ollé, *Todo orgullo humea la noche*,  
Lima, 1988, p. 17)

Estas reflexiones tienen un doble origen: en primer lugar, mi creciente interés, desde hace un par de años, por algunas escritoras hispanoamericanas que parecen confirmar ciertas hipótesis mías sobre la controvertida categoría «escritura femenina», hipótesis a las que llegué de modo algo azaroso como resultado del estudio simultáneo de la obra de Mijaíl Bajtín (Cf. Bajtín 1978a y 1978b) y de algunos de los textos más influyentes del feminismo francés (Cixous 1975 y 1977, Irigaray 1974, Kristeva 1974 y 1977); en segundo lugar, me mueve la reciente lectura de un libro de Paul Julian Smith que ha hecho bastante impacto en el mundo del hispanismo —un mundo no muy amante de las novedades ni dispuesto a seguir «le dernier cri de la mode théorique». Me refiero a *The Body Hispanic. Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature*, Oxford (Oxford Un. Press) 1989, donde aparecen recogidos diversos ensayos en los que varía cada vez el autor, la época, el género (en sentido literario y sexual) y el marco teórico, pero que están articulados entre sí por tres áreas temáticas: el problemático *status* de la mujer en una cultura masculina, la posibilidad de resistencia (textual) a una autoridad siempre presente y el rol del cuerpo —en sentido literal y metafórico— en esa resistencia (Smith 1989, 1-2).

*The Body Hispanic* me proporciona un modelo de discurso crítico acorde con mi

manera de repensar los problemas de teoría literaria en este momento: no me interesa ya construir un esquema argumentativo «sin fisuras», que tenga pretensión de universalidad e intente ocultar la posición del sujeto que lo articula. Desde este punto de vista el eclecticismo, el fragmentarismo y el subjetivismo asumidos programáticamente por Smith (con cierta falta de fe en explicaciones totalizantes) me señalan una prometedora vía de acceso a mi objeto y, sobre todo, la probabilidad de descubrir, en los caminos transitados hasta ahora, zonas de confluencia o de coherencia que se han ido creando más allá de mi intención originaria.

Reconozco ahora con mayor claridad que tres de los ensayos que escribí en una especie de diálogo alternado con Bajtín e Irigaray —y que dediqué a tres escritoras hispanoamericanas: Isabel Allende, Ángeles Mastretta y Susana Thénon<sup>1</sup>— se pueden leer como otros tantos capítulos de un estudio de mayor aliento que busca responder si existe una manera «femenina» de escribir y, en tal caso, cómo se expresaría esa hipotética modalidad en la cultura hispanoamericana de hoy.

Nuevas lecturas de textos de creación y de crítica posteriores a esos ensayos —incluido allí P. J. Smith— me permiten sospechar, además, la conveniencia metodológica de no reducir mi campo de mira a las mujeres escritoras ni aferrarme a una territorialidad hispanoamericana que las tradiciones académicas suelen custodiar celosamente.

Cuando un par de años atrás me puse a estudiar la obra de Isabel Allende (admirada por su enorme difusión en Europa y Estados Unidos) tuve ya la sensación de que su éxito era sintomático de un proceso de cambios y parte medular de un fenómeno que hoy me atrevo a caracterizar como un tardío «boom» hispánico femenino. Sus protagonistas son algunas escritoras de ambos lados del Atlántico vinculadas por un conjunto de rasgos comunes bastante extraño: la mayoría de ellas comienzan a escribir algo tarde, hacen sus primeras armas en el periodismo y alcanzan un fulminante éxito editorial con su primera novela. Hay que añadir, además, que su posición en el *ranking* de ventas y el reconocimiento público no siempre van aparejados con una repercusión acorde en los medios académicos y en la crítica de Hispanoamérica y de España.

El primer nombre asociable con el de Isabel Allende es el de la mexicana Ángeles Mastretta, que con su novela *Arráncame la vida* recibió en 1985 el premio Mazatlán, fue inmediatamente traducida a varios idiomas, hizo un ingreso triunfal en el mercado alemán con el taquillero título *Mexikanischer Tango* y, a la vez, ha sido vapuleada o ignorada por buena parte de la crítica especializada en su país y en Hispanoamérica en general.

Tras sus huellas parece estar otra mexicana, Laura Esquivel, quien logró rápida difusión con su primera novela, que lleva el largo y provocativo título *Como agua para chocolate. Novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros*.

1.- El estudio sobre Allende fue presentado en un simposio dedicado a la autora en Houston, en abril de 1988 y aparecerá en versión inglesa con el título «A Spanish American Scheherazade? On Isabel Allende and Eva Luma» como capítulo del libro *Other Women's Voices Other Americas*, cuya edición está a cargo de la Profesora Georgiana Colville, de la Universidad de Colorado en Boulder. El ensayo sobre Mastretta fue presentado en un simposio sobre narrativa mexicana posterior al 68 en octubre de 1989 en Eichstätt (Alemania) y aparecerá en breve bajo el título «Cuando las mujeres cantan tango...» en *Americana eystettensta*, Serie A, Kongressakten, 7, Katholische Universität Eichstätt. El estudio dedicado a Susana Thénon (poeta y fotógrafa de singular talento en ambos campos, recientemente fallecida) se centra en su tercer y último libro, publicado en 1987. Cf. «Poesía y polifonía: de la 'voz poética' a las 'voces' del discurso poético en *Ova completa* de Susana Thénon», *Filología* XXIII, 1, 1988, 177-194 (Buenos Aires).

## HIPÓTESIS SOBRE EL TEMA «ESCRITURA FEMENINA E HISPANIDAD»

He hablado deliberadamente de un fenómeno «hispanico», a pesar de que mi interés se centra en las latinoamericanas, pues tengo la impresión de que Rosa Montero podría ser añadida al grupo sin correr el riesgo de una simplificación excesiva. No puedo dejar de hacer notar que, en su tercera novela, ella utiliza, como Mastretta, un título *kitsch* procedente de una letra de bolero: *Te trataré como a una reina*.

El común denominador de todas estas escritoras —y probablemente la clave de su éxito— radica en una apariencia de falta de pretensiones estéticas, falta de sofisticación y falta de originalidad. El estilo de Isabel Allende se puede leer, en efecto, como una copia simplificada del estilo de García Márquez, el de Ángeles Mastretta como una retahíla de frases hechas que apuntan al chiste seguro, el de Laura Esquivel como un híbrido de recetario y folletín con aderezos real-maravillosos y el de Rosa Montero —sobre todo en la novela mencionada— como una nostálgica rehabilitación de la cultura popular, mediatizada —además— por la imitación de ciertas tendencias de la narrativa hispanoamericana de las dos últimas décadas.

Pienso que las autoras mencionadas son las que ofrecen la imagen más nítida del fenómeno que intento describir (así como de las condiciones y consecuencias de su emergencia en el panorama literario actual), pero que otras narradoras como la argentina Luisa Valenzuela, las puertorriqueñas Rosario Ferré y Ana Lydia Vega o las españolas Maruja Torres y Almudena Grandes pueden incluirse en esta lista, si es que se relativiza la importancia de variables individuales en cuanto al grado y tipo de éxito y a las intenciones estético-políticas de cada una de ellas.

Como puede apreciarse, no he mencionado hasta aquí los nombres de poetas, a pesar de que tengo la sospecha —no puedo llamarla «hipótesis» hasta que no haga un estudio a fondo— de que la poesía de los años ochenta presenta rasgos estilísticos y temáticos parangonables con los de esta narrativa de rápida difusión. Las razones de mi cautela son obvias: sólo si se tiene una obra que el canon de la gran literatura puede momificar y sacralizar con el rótulo «completa» —el mismo que Susana Thénon deconstruye en su título *Ova completa*<sup>2</sup>— y sólo si se ha obtenido algo así como el Premio Nobel, un poemario se puede acercar al *record* de ventas de una novela. Este es un problema sobre el que no me puedo extender ahora, del mismo modo que no puedo detenerme a razonar por qué la presencia de las mujeres en la poesía hispanoamericana ha sido más temprana, más nutrida y más constante (lo que añade un matiz de paradoja a su menor resonancia actual).

En lo que sigue propondré una serie de hipótesis que se derivan de una intuición central: pienso, en efecto, que tras las apariencias de pobreza intelectual o de pasadismo de la mayoría de las autoras mencionadas se oculta un programa estético basado en una forma muy particular de mimetismo verbal y de dialogismo sutilmente subversivo. Pienso, además, que dicho programa, cuya eficacia no se limita al terreno comercial, es totalmente compatible con mi modo de entender la categoría *escritura femenina*.

2.- Susana Thénon, *Ova completa*, Buenos Aires (Sudamericana) 1987. En este título paródico —pero sobre todo autoparódico— concurren el estereotipo rimbombante que hace de los textos monumentos y piezas museales (*Obra completa*: acabada, clausurada, intangible, gigante venerable momificado en la letra) y una expresión latina que no todos los lectores reconocerán de antemano pero que una pseudo-cita pseudo-erudita se encarga de aclarar «al pie de página» (*ova*: huevos, *completa*: colmados), la que a su vez connota todas las expresiones cultas, cursis o groseras, botánicas o zoológicas, gastronómicas o sexuales, neutrales u obscenas, corporales o anímicas que los huevos y su relleno pueden evocar.

— Mi última afirmación requiere algunas aclaraciones terminológicas, así como una breve confrontación con la bibliografía teórica más influyente.

La expresión *literatura (o escritura) femenina* tiene, en español, una ambivalencia mayor que muchos de sus equivalentes en otras lenguas, ya que no permite distinguir lo biológico de lo cultural ni si el actante «femenino» es sujeto u objeto de la actividad de escribir. Por lo mismo, se pueden derivar de ella varias interpretaciones que incluso llegan a asumir un carácter mutuamente contradictorio:

1) *Literatura hecha por mujeres* (sin alusión a una modalidad particular de escritura).

2) *Literatura para mujeres* (hecha por mujeres u hombres para satisfacer las necesidades de información que crea el mercado capitalista en torno a la construcción social «mujer»). El ejemplo más clamoroso —o «glamroso»— son las publicaciones periódicas sobre modas, chismes del ambiente «artístico», recetas de cocina, consejos para ser más «sexy», para preservar el matrimonio, para decorar el hogar, para criar a los hijos y, en general, sobre todos aquellos temas que se consideran de interés específicamente «femenino».

3) *Literatura con una marca de feminidad textual*. Arriesgo esta fórmula, aunque sé que puede suscitar un sinnúmero de reparos previos a cualquier argumentación, como un modo provisional de referirme a mi propia interpretación de la categoría en juego. Con ella quiero designar un objeto de identidad escurridiza: un tipo de escritura que expresa formas específicas de experiencia basadas en una forma específica de marginalidad y que lo hace a través de ciertas estrategias discursivas condicionadas por el carácter patriarcal de la institución literaria y por la necesidad de someterse a, o de confrontarse con, una autoridad textual ejercida por una voz *masculina* en nombre de la *humanidad*. Si bien parece lógico dar por sentado que corresponde a las mujeres producir este tipo de literatura, no se puede descartar de antemano la hipótesis de que también pueda ser cultivada por hombres capaces de identificarse con dichas formas de experiencia y de marginación (o con otras vivencias parangonables, como quizás sea el caso de quienes practican el travestismo o fantasean literariamente con él).

4) *Literatura sustentada en una ideología feminista* y que, en consecuencia, expresa de modo manifiesto la disidencia utilizando estrategias discursivas que se proponen subvertir la lógica patriarcal desde el interés específico de las mujeres. Queda por examinar, también aquí, la posibilidad de participación de los hombres en semejante actividad y, en tal caso, qué variantes de escritura pueden derivarse de ella.

— Lo que acabo de plantear exige de inmediato dos aclaraciones adicionales. La una es que cuando hablo de la mujer o de las mujeres no intento aludir a un arquetipo mítico ni a una abstracción poética sino a seres reales, representantes de un sexo biológicamente diferenciado, de una construcción cultural edificada y preservada sobre la base de la diferencia biológica y de una particular posición de marginalidad en la sociedad patriarcal.

La otra aclaración imprescindible —que a su vez representa una hipótesis complementaria de la definición de «escritura femenina» recién propuesta— es que cuando se trata de analizar textos concretos no siempre resulta muy sencillo mantener sistemáticamente separadas las nociones que he caracterizado como «marca de feminidad» y «feminismo», respectivamente, dado que la expresión de la marginalidad —por indirecta que sea— constituye ya un gesto de rebeldía. No obstante ello, considero útil mantener esta

## HIPÓTESIS SOBRE EL TEMA «ESCRITURA FEMENINA E HISPANIDAD»

diferencia categorial en la medida en que permite estudiar grados y tipos de disidencia, sus correspondientes contextos políticos y sus posibles repercusiones en el público lector.

— La opinión precedente contiene una objeción implícita a Julia Kristeva, para quien la marginalidad de la mujer es subsumible en la de otros «disidentes» como el rebelde político, el psicoanalista o el escritor de vanguardia (Cf. Moi 1985, 163 y ss.).

La renuncia a distinguir tipos específicos de disidencia, por cierto interpretable como negativa principista a cualquier amago de logocentrismo catalogador, se puede cuestionar sin abandonar el terreno de las definiciones puramente relacionales y estratégicas propuestas por Kristeva con sólo que se les añada una perspectiva pragmática.

También en este caso me parece aplicable un razonamiento como el que utiliza C. Kaplan para poner en tela de juicio las connotaciones políticas de la noción de «deterritorialización» en Deleuze y Guattari: así como optar por la deterritorialización (o convertirse en un «turista de la lengua») no es igual que ser pasiva víctima de ella y estar sometido a la violencia de barreras lingüísticas (Cf. Kaplan 1987, 191), del mismo modo, la situación de quien se coloca voluntariamente en los márgenes para oponer resistencia al poder central (como es el caso del intelectual de vanguardia o del revolucionario político) no se puede equiparar con la de quienes han sido arrojados —o aherrojados allí—, como es el caso de los pueblos colonizados, de los migrantes a la fuerza o de las mujeres sujetas a un orden patriarcal.

— Los tres grupos que acabo de mencionar tienen en común el hecho de ser marginales involuntarios, mas no por ello configuran un bloque homogéneo.

Convencida de la necesidad de distinguir matices en la dinámica de la dominación, L. Guerra-Cunningham señala que «a diferencia de otros grupos colonizados que están conscientes de la manipulación del Otro, la relación sexual y familiar que ella [la mujer] mantiene con el hombre la hace cómplice de una cultura dominante que, al mismo tiempo, la excluye» (Guerra-Cunningham 1989, 367).

Yo no creo que los «otros» grupos colonizados siempre hayan estado conscientes de la manipulación de que hayan sido víctimas ni que siempre se hayan mantenido a salvo de la posibilidad de volverse cómplices de la cultura hegemónica. Lo que sí me parece evidente es que, aún en el interior de un grupo colonizado o desplazado de su territorio —«deterritorializado»—, las mujeres han sido sometidas a formas de marginación específica, que se superponen a las sufridas por el grupo en su conjunto.

No se me oculta que mi tendencia a conceptualizar, ordenar y clasificar puede crear la sensación de un retorno de lo represor-reprimido por las prácticas discursivas postestructurales. Si insisto en plantear problemas de identidad en un marco teórico que cuestiona dicha noción o incluso la rechaza tajantemente, es porque comparto en este punto la opinión de quienes no ven en ella tan sólo el residuo de un pensamiento logocéntrico (o falocéntrico) obsesionado por el afán de jerarquizar, sino también la otra cara de la medalla: la posibilidad de un empleo dinámico y subversivo de esa misma noción, es decir, el rescate o la redefinición de una identidad como forma de resistencia a diversos tipos de opresión (colonialista, racista, sexista, etc.) (Cf. Franco 1986 y Yúdice 1986). Por lo demás, coincido plenamente con Toril Moi en reconocer que tan decisiva como la necesidad de desconstruir los valores tradicionalmente atribuidos a la oposición 'masculino'- 'femenino' es la de confrontarse con toda la fuerza política que esas categorías conllevan

y que, en consecuencia, no hay que aspirar a una sociedad en que la racionalidad quede abolida, sino a una en la que no sea preciso pensar esa cualidad como típicamente 'masculina' (cf. Moi 1985, 159-160).

— Si se asume, como lo he hecho hasta aquí, que, en tanto fenómeno textual, la 'feminidad' se manifiesta a través de ciertas estrategias discursivas capaces de expresar —o de denunciar— una forma específica de marginalidad, resulta evidente que lo que posibilita el surgimiento de una «escritura femenina» es la toma de conciencia de la posición marginal de la mujer en la sociedad patriarcal. Por lo mismo, la idea de una «escritura femenina» al margen de los tiempos es tan insostenible —y tendenciosamente esencialista— como la de un «eterno femenino» fundado en lo biológico.

La conciencia de ser marginal y la necesidad de expresarla —o de oponer resistencia textual al sistema marginador— es un proceso histórico sumamente complejo, como tal sujeto a determinadas condiciones espacio-temporales, sociales e incluso individuales. Con esta última precisión quiero significar que, así como sería erróneo dar por sentado que no es posible hallar una «escritura femenina» antes de los movimientos feministas de los siglos XIX y XX, del mismo modo sería falso presuponer que cualquier escritora contemporánea está en condiciones de producirla. Al mismo tiempo, quiero llamar la atención sobre los riesgos que trae consigo el leer textos del pasado partiendo de la convicción de que las estrategias discursivas de la 'feminidad' han sido y serán siempre más o menos las mismas.

— Mi llamada de alerta apunta, ciertamente, al primer capítulo del mencionado libro de P. J. Smith, que se ocupa de las escritoras del Siglo de Oro («Writing Women in the Golden Age»). No pretendo sugerir que ésa sea la tesis central de Smith, pero sí que por momentos la bordea y que a la hora de las conclusiones finales, consciente de la posibilidad de tal desliz, relativiza tanto la pretensión generalizadora del rótulo «femenino», que queda implícitamente demostrada la inutilidad de su empleo.

Tan agudo crítico de las tradiciones exegéticas del mundo hispano no puede dejar de ver que explicar el lenguaje místico de Santa Teresa o las incongruencias u omisiones narrativas de María de Zayas apelando a categorías como el «parler femme» de Irigaray o la «chora semiótica», asociable con el cuerpo femenino, de Kristeva es un procedimiento que se acerca peligrosamente al esencialismo de quienes, como Ortega y Gasset, creen que existe una forzosa coincidencia entre la lírica de Ana de Noailles y la de Safo porque «el fondo personal de las almas femeninas es, poco más o menos, idéntico» (Ortega y Gasset 1957, 231). Por ello mismo, Smith se siente obligado a admitir tantos adjetivos y adverbios restrictivos en sus planteos, que su síntesis final es una conflictiva —si no contradictoria— solución de compromiso entre lo biológico y lo histórico:

Aunque sólo podemos hacer especulaciones sobre el grado exacto de educación formal que recibieron Teresa y Zayas, es evidente que ambas estaban familiarizadas con una tradición retórica masculina que *a veces* imitaban y *a veces* subvertían. La *ocasional* desintegración de la sintaxis que se halla en ambas escritoras puede derivar de cierta inhabilidad o de la dificultad de expresar coherentemente la subjetividad femenina dentro de convenciones literarias masculinas. Por cierto que esto no implica sugerir que el anacoluto o la elipsis estén ausentes en Cervantes o en Góngora. Una lectura feminista no puede pretender que la quiebra de la sintaxis sea una característica esencial de la escritura femenina o una amenaza

## HIPÓTESIS SOBRE EL TEMA «ESCRITURA FEMENINA E HISPANIDAD»

eterna a la hegemonía masculina. Después de todo, tal quiebra es también típica de la Vanguardia del XIX de que habla Kristeva, por no hacer mención al modernismo del siglo XX. Pero debemos tener presente la móvil articulación de *cierta* escritura femenina (la *chora*) y la rigidez letal con que ella es representada *a veces* (la *kore*). Si este dato se complementa con el reconocimiento de la retórica contemporánea, el «cuerpo» discursivo que emerge es a la vez biológico e histórico.

(Smith 1989, 41-42; míos la traducción y el relieve)

— Mis subrayados en la cita precedente no están orientados por la voluntad de reclamar un «siempre» allí donde aparece un «algunas veces», ni un rasgo «esencial» allí donde se postula uno «ocasional». Por el contrario, sólo buscan enfatizar la necesidad de asumir consistentemente una perspectiva histórica, lo que a su vez implica la sospecha de que los estilos de la 'femineidad' —y las formas de marginación de la sociedad patriarcal— puedan modificarse con el tiempo tanto como los estilos literarios en general y que, en consecuencia, una categoría elaborada por la crítica contemporánea en estrecha conexión con el canon de la modernidad pueda ser inapropiada para juzgar una obra escrita por una mujer varios siglos antes.

Si el conocimiento «suplementario» de la retórica de la época no nos permite determinar si la autora en cuestión imita o subvierte las normas estéticas vigentes ni tampoco si altera la sintaxis por incapacidad o por un deliberado rechazo de los patrones usuales, ese conocimiento no parece añadir gran cosa a la implícita presunción de que el «cuerpo discursivo femenino» tiene una morfología tan invariable como la anatómica.

— Tan cuestionable como esa idea —que, como se ha visto, no está abiertamente admitida, pero sí de algún modo presupuesta, en las argumentaciones de Smith— es el dar por sentado que uno puede ocuparse de problemas de «estilística» o «textualidad» sin prestar atención a los «contenidos» ni al espacio histórico específico que les da una configuración particular (Smith 1989, 15).

Confundir el estudio de la «representación» con un «muestreo» de costumbres eróticas locales (Smith 1989, 2) o con un catálogo de imágenes «positivas» de la mujer (supuestamente producidas por escritoras) y de imágenes «negativas» (supuestamente producidas por la mayoría de los escritores) (Smith 1989, 3) es, por decir lo menos, una simplificación exagerada, que quita toda validez al cuestionamiento de aquellos abordajes de la identidad sexual que Smith descarta por «temáticos».

Su negativa a incluir esta dimensión analítica en sus reflexiones está condicionada por una comprensible aversión a ciertas tendencias «empiristas» algo rudimentarias, que todavía se muestran vigentes en el comentario de textos de corte tradicional. Si a pesar de ello propongo seguir una dirección opuesta a la de Smith es porque no creo que el estudio de la representación caiga necesariamente en el dominio de una metodología positivista, ni que el único modo de llevarlo a cabo sea inventariar banalidades.

Pienso que el fenómeno de la «escritura femenina» —como el de cualquier otro tipo de productividad textual— es indesligable del hecho de que todo lenguaje —literario o no— constituye un sistema de modelización de la experiencia de la realidad<sup>3</sup>. Por lo

3.- Para una fundamentación de esta idea, que es uno de los principales postulados de Yuri Lotman (1972a, 1972b y 1976), véase Reisz de Rivarola (1986, 37-40 y 1989, 36).

mismo, considero fundamental indagar en cada caso qué imagen de la mujer, del hombre y del mundo produce una mujer que escribe —o alguien que escribe como podría hacerlo una mujer—, así como preguntarse qué tipo de relación dialógica se instaura entre la propuesta de la escritora y el esquema preceptivo consagrado por la tradición patriarcal en la que necesariamente se inscribe su discurso.

— Para responder estas preguntas me parece crucial la concepción bajtiniana del lenguaje humano como un conglomerado de lenguajes sociales que entablan un permanente diálogo entre sí, por cuanto representan visiones del mundo y sistemas de valores —o, para decirlo apretadamente, *ideologías*— capaces de contraponerse y de entrar en relación de lucha aun en el interior del discurso de un mismo hablante.

Tal vez resulte extraño que me remita a Bajtín para examinar un problema que a él no le preocupó nunca: el de delimitar eventuales modalidades «femeninas» de escritura. Cabría añadir incluso que no sólo no le preocupó, sino que representa una laguna bastante curiosa en su pensamiento y, a un mismo tiempo, muy fácil de llenar *a posteriori*, en el «contexto ampliado» de este aquí y este ahora.

En efecto, se pueden encontrar desperdigadas en su obra muchas listas de «lenguajes particulares» o de los grupos sociales que los constituyen. Las enumeraciones más exhaustivas contemplan factores tales como la clase económica (el más previsible), la profesión, la edad, la época, los círculos de entretenimiento, la pertenencia a una vecindad dada, a un partido político, a un círculo familiar con determinadas tradiciones, etc., pero, como lo señala W. C. Booth en un extenso artículo de 1982, en ningún lado aparece ninguna alusión a la diferencia sexual como factor de aglutinación (Booth 1982, 53-54).

A pesar de que tan llamativa omisión sea una inequívoca señal de adherencia a una lógica patriarcal, estoy convencida de que la apertura dialógica del modelo bajtiniano y su creencia en el valor libertario de la práctica polifónica exigen la incorporación retroactiva de voces «masculinas» y «femeninas» en el interior de cada lenguaje social.

Una idea que me parece especialmente productiva para mi propósito es que todo enunciado, literario o no, remite, cuando menos, a dos sujetos (individuales o colectivos): el enunciadador y el «representante acreditado» del propio grupo social, quien participa activamente en el discurso interior y exterior del primero (Cf. Todorov 1981, 98 y 212). Esto implica que, incluso cuando no hay ningún interlocutor presente o presupuesto —como en el caso de una reflexión a solas, escrita o simplemente pensada—, el hablante toma de algún modo en consideración a una suerte de oyente ideal, que encarna la visión del mundo, los patrones evaluativos y las formas de expresión típicas de la comunidad lingüística de la que él (o ella) siente que forma parte.

Si se acepta esta última premisa puede resultar interesante preguntarse cuál es el (la) «representante acreditado(-a)» de la voz narrativa escogida por una novelista o de la voz lírica escogida por una poeta y, lo que es aún más interesante pero también más difícil de responder, cuál es el (la) «representante acreditado(-a)» con quien dialoga implícitamente la escritora a través de las diferentes voces y lenguajes mimetizados en su obra o, para mayor especificación, cuál es, más allá o más acá de los modelos literarios que organizan su discurso, el lenguaje social (no literario) y el sistema de valores con los que ella se identifica.

— El marco teórico precedente permite prever que considero imprescindible delimitar el objeto de estudio «escritura femenina» en relación con un ámbito cultural determinado y con ciertos momentos históricos.

## HIPÓTESIS SOBRE EL TEMA «ESCRITURA FEMENINA E HISPANIDAD»

En consonancia con esta premisa —y para darle un perfil más concreto a los planteos esbozados hasta aquí— propongo a continuación algunas hipótesis en torno a las formas de representación y las estrategias discursivas de la ‘femineidad’ en la producción literaria hispánica de los dos últimos decenios.

— Una de las estrategias más frecuentes, particularmente notoria en narradoras de gran éxito —y que en Isabel Allende alcanza un máximo de sistematicidad—, es la mimesis —enfaticada, sobreactuada, teñida con diferentes matices de ironía— de las más diversas variantes de lenguaje patriarcal, así como de ciertos lenguajes artísticos tanto cultos como populares.

El estilo de estas escritoras se puede interpretar, en consecuencia, como confirmador de una de las tesis centrales de Luce Irigaray en su *Spéculum de l'autre femme*: la idea de que la única manera de disturbar la lógica «falocéntrica» es sobrepasarla mediante la imitación, la repetición insistente y la cita en contextos ligeramente disonantes.

Esta idea se apoya a su vez en el presupuesto de que en sistemas patriarcales la mujer no puede disponer de un lenguaje propio, sino que, en el mejor de los casos, sólo puede imitar un discurso público que siempre ha sido patrimonio masculino (si es que aspira a ser escuchada y entendida más allá de mínimos círculos privados). Pero, si esto es así, el mimetismo que Irigaray recomienda —y practica en *Spéculum*— es, como lo ha observado Toril Moi, una suerte de duplicación o de teatralización del mimetismo básico de todo discurso de mujer que pretenda ser inteligible dentro de las reglas patriarcales (Moi 1985, 140). Siguiendo el razonamiento de Moi, para que esta especie de parasitismo a la segunda potencia se muestre como tal y adquiera la capacidad de erosión de la práctica deconstructiva, debe estar ubicado en un contexto político que permita diferenciarlo nítidamente de una simple imitación-adopción del modelo.

Pienso que en el caso de Isabel Allende —y de todas las escritoras asociables con su estilo— el contexto político —en un sentido amplio, que también abarca opiniones explícitas o implícitas sobre política sexual— es suficientemente claro como para que alguien pudiera confundirse. Hasta en aquellas ocasiones en que la situación dialógica hace aparecer a la cita como un modo humilde y reverente de aceptar la primacía del otro, la tendencia a un mimetismo ‘bífido’ se impone en estos textos «femeninos» con una fuerza anárquica que borra cualquier huella de acatamiento. Bastará como ejemplo uno de los tantos pasajes en los que Allende hace un uso virtuosístico de la técnica de pseudo-adherencia al discurso ajeno.

En el escenario de un congreso —terreno ideal para el despliegue de luchas y relaciones de vasallaje con autoridades textuales— ella inició su exposición confesando su «susto» por tener que hablar sin la mediación de sus personajes y, en una actitud que podría parecer típica de quien no confía en su propio lenguaje, se amparó de inmediato en una cita del «Poeta» (apodo que suele darle a Neruda, como para subrayar su rendida admiración al «Maestro»):

Amo tanto las palabras... Tienen sombra, transparencia, peso, plumas, pelos, tienen todo lo que se les fue agregando de tanto rodar por el río, de tanto transmigrar de patria, de tanto ser raíces... ¡Qué buen idioma el mío! ¡Qué buena lengua heredamos de los conquistadores torvos! [...]

Como en contrapunto con las preocupaciones de filiación y de propiedad de la venerada voz del patriarca, la voz femenina retomó de inmediato el discurso para añadir con modestia:

Mi oficio es la escritura. El único material que uso son palabras [...] Están en el aire, las lleva y las trae el viento, puedo tomar la que quiera, son todas gratis [...] Infinitas palabras para combinarlas a mi antojo, para burlarme de ellas o tratarlas con respeto, para usarlas mil veces sin temor a desgastarlas. Están allí, al alcance de mi mano. Puedo echarles un lazo, atraparlas, domesticarlas. Y puedo, sobre todo, escribirlas.

(Allende 1985, 447-448)

Todo lo que en el texto de Neruda dejaba la traza de una ansiedad genealógica y patrimonial —raíces, patria, migración, conquista, herencia— aparece aquí metamorfoseado en aire, tornadizo viento y gratuidad.

Con una discreción afín a la de muchos de sus personajes femeninos Isabel Allende abre finas grietas en el discurso nerudiano, descubre las obsesiones patriarcales y en suave diálogo con ellas propone una estética de la libertad, la irreverencia y el anonimato carnavalescos, una estética tan poco inspirada en la voluntad de dominio que puede admitir, junto al impulso subversivo de la burla, la fuerza cohesionante del respeto. Las metáforas que ella escoge para hacer eco a las del «Poeta» deconstruyen la imagen masculina de la escritura como árbol —genealógico y fálico, enraizado en un territorio de su pertenencia— y dibujan el contorno de una planta parásita, con «raíces»... «en el aire», que toma su alimento sin endeudarse.

— Como lo he señalado al comienzo, una de las claves de la difusión y popularidad de las autoras incluíbles dentro del fenómeno que he bautizado como «boom hispánico femenino» radica en su apariencia de falta de originalidad y de grandes pretensiones literarias. Novelas como *La casa de los espíritus* o *De amor y de sombra* de Allende, *Arráncame la vida* de Mastretta, *Te trataré como a una reina* de Montero o *Como agua para chocolate* de Esquivel se pueden leer como entretenidas y/o 'desgarradoras' crónicas políticas, como relatos de suspenso, como sagas familiares de gran formato telenovelesco o como románticas, trágicas o tragicómicas historias de amor y de aventuras, en total prescindencia del entramado de ecos y de citas con guiño cómplice en que se funda su programa estético.

Todas estas obras permiten dos tipos de lectura que, si bien plantean exigencias muy distintas, no se excluyen mutuamente y hasta resultan complementarias, a condición de que el lector pueda o quiera ubicarse en ambos registros. Uno de ellos suele corresponder a una historia de amor con mucha acción y con mayores o menores dosis de crudo erotismo. En el caso de las latinoamericanas, esa historia amorosa —con ribetes de tragedia, sainete o melodrama— suele aparecer enmarcada en una problemática de violencia política o sexual. El otro registro, sólo legible en forma intermitente —y con un oído suplementario—, incluye un cuestionamiento que exhibe audazmente sus propias contradicciones y que se centra en la rigidez de los roles sexuales en la sociedad patriarcal hispana y, particularmente, en los aspectos represivos del lenguaje como comportamiento social.

El ejemplo más nítido de este último tipo de crítica —que toma como blanco las «buenas costumbres» lingüísticas— se encuentra en el discurso autobiográfico desenfadado y por momentos francamente soez de las narradoras de Ángeles Mastretta (en *Arráncame la vida*) y Almudena Grandes (en *Las edades de Lulú*), cuyas maneras «escandalosas» de referirse a sus experiencias sexuales ponen en evidencia, por contraste, las constricciones del orden social dominante. Un interesante correlato poético de estos textos —caracteri-

## HIPÓTESIS SOBRE EL TEMA «ESCRITURA FEMENINA E HISPANIDAD»

zado, como ellos, por un humor corrosivo— es el descarnado discurso de la sensualidad femenina y la conquista erótica en Ana Rossetti<sup>4</sup>.

— El lenguaje que todas estas escritoras asumen como propio (en el sentido bajtiniano) es uno que de algún modo expresa —y a veces tematiza— los condicionamientos culturales y las restricciones impuestas a su sexo, pero que, al mismo tiempo, está atravesado de tensiones internas y de la interferencia de los otros lenguajes representados en la ficción. Por lo mismo, es difícil decidir si este lenguaje 'femenino' es, además, portador de una ideología 'feminista'.

— Rasgos similares a los arriba mencionados pueden hallarse en ciertos escritores que, como el argentino Manuel Puig, los puertorriqueños Luis Rafael Sánchez y Manuel Ramos Otero o el catalán Terenci Moix, adoptan una posición claramente disidente frente a las diversas manifestaciones de sexismo de la sociedad hispana. Queda por comprobar, sin embargo, si el mimetismo de este tipo de escritura, el doble registro y la revalorización de la cultura de masas —características derivables, como hemos visto, de una situación de marginalidad— están al servicio de la representación de formas de experiencia equivalentes a las de las mujeres.

— La estrategia consistente en enfatizar o teatralizar la imitación de diversas voces y diversos lenguajes parece ser una tendencia en expansión en la actual producción literaria 'femenina' de Hispanoamérica. Una señal de ello es que su influencia se extiende incluso al terreno de la poesía, que tradicionalmente (y sobre todo a partir de Bajtín) ha sido considerado como el espacio en que el poeta deja oír una sola voz, la única capaz de transmitir experiencias 'intraducibles' en otros lenguajes.

El poemario *Ova completa* de S. Thénon (1987) es una de las más interesantes muestras de este tipo de escritura que me inclino a comparar con la actividad de un ventrílocuo. El distanciamiento irónico frente a la 'propia' lengua —que a su vez se compone de un conglomerado de lenguajes 'ajenos'— crea la sensación de un *regressus ad infinitum*: Thénon-poeta imita a Thénon-mujer —ciudadana bonaerense—, amiga chistosa que en charla con sus amigos solía imitar otras voces, otros discursos, otras lenguas.

La radicalización del mimetismo tiene, en ésta y otras autoras de la última década, un efecto erosionante que no reconoce barreras: ni siquiera las de la 'propia' identidad como sujeto del —sujeta al— discurso literario. Unos pocos ejemplos, entresacados casi al azar, bastarán para mostrar la recurrencia de la reflexión sobre el carácter problemático de la 'propia' voz y sobre el miedo, la necesidad o el deseo de oír en ella otras voces y de convertir al poema en campo de batalla de lenguajes enemigos.

La tendencia a la auto-imitación declamatoria se expresa en Carmen Valle (representante de ese audaz mestizaje cultural que se autodesigna «nuyorican») en forma de temor de adularse:

Hay días en los que no vale  
el pálido amor de tres comidas  
con su pasión posible al apagarse la lámpara de noche.  
De éstos, cuando se ha llegado a la soledad  
por el atrecho de las confidencias  
y se tiene miedo, de ser uno su propio ventrílocuo.

(Glenn Miller y varias vidas después, 31)

4.- Véanse, como ejemplo, los textos recogidos en *Indicios vehementes*, Madrid (Hiperión) 1985 y en *Yesterday*, Madrid (Torremozas) 1988.

SUSANA REISZ

Desde el Perú, Carmen Ollé asume la necesidad de des-naturalizar su discurso y la vuelve objeto de una desapasionada confesión:

Finjo lo que no sé, soy una actriz, mi trabajo  
es perverso.

(*Todo orgullo humea la noche*, 12)

Susana Thénon proclama —con subtonos de satisfecho cinismo— que «la gran poetisa Susana» sólo sabe fingir, que sólo puede reconocerse a sí misma como actriz (o cantante de boleros o tangos) y que sólo puede ejercer la perversidad textual como práctica obsesiva<sup>5</sup>:

vos sos poeta ¿no?  
o *Sappho made in Shitland*  
poetisa  
¿no ves que es mujer?  
*vamos mujer*  
*si no puede tú con Dios hablar*  
*¿para qué preguntarle si yo alguna vez?*  
*te lo digo personalmente*  
*en efecto*  
*alguna que otra vez te he dejado de adorar*

(*Ova completa*, 13)

— Las técnicas de ‘ventrilocuismo’ en narrativa, fácilmente conjugables con un espíritu lúdico-populachero y un desenfrenado humor (a veces negro), han dado como resultado algunas novelas de difusión masiva como *Eva Luna* de Allende o *Arráncame la vida* de Mastretta. Sin embargo, en textos más ceñidos al canon de la modernidad culta y que por lo mismo no parecen tener mucho en común con las novelas citadas, como es el caso de *En breve cárcel* de Sylvia Molloy, subyace el mismo afán por distanciarse frente a la ‘propia’ lengua con un gesto de auto-imitación: Molloy escribe que su narradora «comienza a escribir», «escribe hoy», «querría escribir» o que la interrumpen cuando está escribiendo «esta» frase que estamos leyendo y que ella está citando como ‘propia’ y ‘ajena’ a la vez. Este tipo de narración que, al auto-analizarse incesantemente deja siempre insatisfecho en el lector el ‘hambre de historias’, sólo puede resultar atractivo, como es previsible, para un público con una cultura literaria propia de élites.

— Otra estrategia muy frecuente en las hispanoamericanas de hoy pero que Josefina Ludmer descubre ya en Sor Juana Inés de la Cruz (Ludmer 1984, 53) consiste en aceptar ostensivamente y, al mismo tiempo, resemantizar el espacio discursivo que la sociedad

---

5.- La disposición gráfica de este poema (cuyo título es «And so are you») tiende a crear la sensación de un diálogo entre varios representantes de dos lenguajes sociales en pugna (y, por momentos, de dos idiomas contrapuestos, el español y el inglés). Sin embargo, la distribución de los enunciados en dos tipos de letra alternantes (redonda y cursiva) no ayudará mucho a decidir en cada caso quién habla, para quién y en qué situación enunciativa. Lo único más o menos claro es que el texto aparece formalmente dividido según el movimiento dialógico de afirmación y réplica o según el diseño de una partitura para dos voces. En el pasaje citado, la ‘voz en redonda’ expresa los estereotipos de un lenguaje a la vez ingenuo y pragmático. En contraste, la ‘voz en cursiva’ abre paso a una polifonía paródica con múltiples víctimas: la lírica clásica, la lírica popular, el bolero como paradigma del sentimentalismo hispanoamericano y la propia Thénon como «poeta», «poetisa», cantante de boleros, versión arrabalera de Safo y producto de consumo... con marca de origen deleznable.

## HIPÓTESIS SOBRE EL TEMA «ESCRITURA FEMENINA E HISPANIDAD»

patriarcal adjudica a la mujer. El caso más notorio es el de Laura Esquivel, quien tuvo considerable éxito con su primera novela, *Como agua para chocolate. Novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros*. Con su provocativo subtítulo ella parece asumir que la cocina, el amor y el cuidado del hogar y de la familia son los territorios 'naturales' de la mujer, pero, a la vez, los remodela y los convierte en generadores de prácticas no tradicionales. Al adoptar y contaminar las estructuras de un recetario y un folletín, es como si la voz narrativa primaria dijera: «como una de las principales tareas de la mujer es cocinar, yo hago literatura en tanto cocinera y como el principal interés de la mujer es vivir un gran romance, yo convierto cada receta en el capítulo de una novelón rosa ... que no es tal».

Igualmente programático es el título *Diarios robados*, con el que Carmen Valle introduce un breve y fragmentario repertorio de discursos confesionales sostenidos por diversas voces femeninas y una sola excepción que confirma la regla de lo casero-marginal (la voz andrógina de un jovencito al borde de la muerte).

La idea de que los llamados «géneros menores» o «géneros de realidad» (como cartas, autobiografías y diarios) ofrecen un terreno particularmente propicio para el desarrollo de una escritura femenina es, además de un lugar común del pensamiento histórico-literario de corte patriarcal, asiduo punto de partida para una reflexión y una praxis estéticas de orientación feminista.

He aquí uno de los más bellos ejemplos del estereotipo desde la óptica de uno de los más ilustres representantes del patriarcado hispano, José Ortega y Gasset:

Es vano oponerse a la ley esencial y no meramente histórica, transitoria o empírica, que hace del varón un ser sustancialmente público, y de la mujer, un temperamento privado. Todo intento de subvertir ese destino termina en fracaso. No es azar que la máxima aniquilación de la norma femenina consista en que la mujer se convierta en «mujer pública», y que la perfección de la misión varonil, el tipo más alto de existencia masculina, sea el «hombre público».

Ese mecanismo de sinceridad que mueve al lirismo, ese arrojar fuera lo íntimo, es en la mujer siempre forzado, y si es efectivo, si no es una ficticia confesión, sabe a cínico. Conviene a este propósito recordar que ha habido un género literario donde sólo han descollado mujeres y donde siempre el hombre ha fracasado: el género epistolar. Es él la única forma privada de la literatura, y, como tal, estaba predispuesto para la mujer. En cambio, el hombre no acierta a escribir cartas, porque, sin darse cuenta, convierte al corresponsal en todo un público y hace ante él gestos de escenario.

J. Ortega y Gasset, «La poesía de Ana de Noailles», 228-229.

Carmen Valle no se contenta con sólo aceptar el dictado de los prohombres de las letras hispanas. Ante el consabido «zapatero a tus zapatos» (o «mujer a tus privacidades»), ella reacciona lanzándose gustosa a un género «menor», pero, con el «gesto de escenario» que Ortega cree atributo masculino, marca el título de su librito con el estigma de la «ficticia confesión»... como para que «sepa a cínico». Así, al publicar confesiones «robadas» a otras mujeres, ella exagera teatralmente el mandato de la «discreción» femenina e intensifica la necesidad de mantenerse en la esfera de lo privado hasta tocar la clandestinidad. Como bien lo saben los marginales, una de las formas de subvertir o de reducir al absurdo

una ordenanza es cumplirla hasta sus últimas consecuencias, sin reparar en matices ni en contextos particulares.

Cabría añadir que la 'cocina' literaria de Esquivel y la 'cleptomanía' de Valle y de algunos de sus personajes femeninos (que no resisten la tentación de tomar un guante, una cartera o una identidad ajenas) no están distantes de la 'murga' lírica de Thénon —quien aloja un poema amoroso en un tosco coro carnavalesco— o de la 'chismografía' histórica de Mastretta —a quien alguna desprevenida crítica le reprochó que 'confundiera' la historia mexicana con un inmenso rumoreo de comadres.

— El retorno a la linealidad y al reinado del personaje en muchas de las autoras de la última década, la renuncia a las fantasías irrealistas con que la novela contemporánea ha buscado producir un mayor efecto de realidad en la descripción de procesos internos y —como para subrayar esa renuncia— el empleo de recursos de aire trasnochado como el soliloquio teatral en Mastretta o la hiperbolización del lenguaje pasional tanto en narración como en poesía, son otras tantas maneras de rechazar implícitamente los procedimientos predilectos de una modernidad culta que alcanzó su apogeo en los años sesenta y setenta y hoy ya da muestras de agotamiento.

— El intento de erosionar o difuminar las fronteras entre un arte para élites y otro para masas es común a muchas escritoras de hoy y a algunos escritores cuya disidencia se centra en el rol sexual que la sociedad hispana les adjudica en tanto hombres. El gesto «populista» de éstos y aquéllas se puede interpretar, en consecuencia, como forma de resistencia de los marginales contra la sacralización de paradigmas homogeneizadores y el pontificado patriarcal de la crítica.

### Referencias

- I. Allende, *La casa de los espíritus*, Barcelona (Plaza & Janés) 1982.  
 — «La magia de las palabras», *Revista Iberoamericana* LI, 132-133, julio-diciembre 1985, 447-456.  
 — *De amor y de sombra*, Barcelona (Plaza & Janés) 1984.  
 — *Eva Luna*, Bogotá (Oveja Negra) 1987.  
 M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, México (Sig'lo XXI) 1978.  
 M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, París (Gallimard) 1978.  
 W. C. Booth, «Freedom of interpretation: Bakhtin and the Challenge of Feminist Criticism», *Critical Inquiry*, 1982, 45-76.  
 H. Cixous, *La Jeune Née* (en collaboration avec C. Clément), París (UGE), 10/18, 1975.  
 — *La Venue à l'écriture* (en collaboration avec A. Leclerc et M. Gagnon), París (UGE), 10/18, 1977.  
 L. Esquivel, *Como agua para chocolate. Novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros*, México (Planeta) 1989.  
 J. Franco, «Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana», *Hispanamérica* XV, N.º 45, 1986, 31-43.  
 A. Grandes, *Las edades de Lulú*, Barcelona (Tusquets) 1989.  
 L. Guerra-Cunningham, «Identidad cultural y la problemática del ser en la narrativa femenina latinoamericana», *Discurso Literario*, VI, N.º 2, 1989, 361-389.  
 L. Irigaray, *Spéculum de l'autre femme*, París (Minuit) 1974.

## HIPÓTESIS SOBRE EL TEMA «ESCRITURA FEMENINA E HISPANIDAD»

- C. Kaplan, «Deterritorializations: The Rewriting of Home and Exile in Western Feminist Discourse», *Cultural Critique*, 6, Spring 1987, 187-198.
- J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, París (Seuil) 1974.
- «Un nouveau type d'intellectuel: le dissident», *Tel Quel* 74, 1977, 3-8.
- Y. Lotman, *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik*, Munich (Fink) 1972 (1972a).
- *Die Struktur literarischer Texte*, Munich (Fink) 1972 (1972b) (trad. española: *Estructura del texto artístico*, Madrid (Istmo) 1978).
- «The content and structure of the concept of 'literature'», *PTL* I, 2, 1976, 339-356.
- J. Ludmer, «Tretas del débil», en P. E. González y E. Ortega (eds.), *La sartén por el mango*, San Juan (Ed. Huracán) 1984, 47-54.
- A. Mastretta, *Arráncame la vida*, México (Ed. Océano) 1986.
- T. Moi, *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*, Londres y Nueva York (Methuen) 1985.
- S. Molloy, *En breve cárcel*, Barcelona (Seix Barral) 1981.
- R. Montero, *Te trataré como a una reina*, Barcelona (Seix Barral) 1983.
- C. Ollé, *Todo orgullo humea la noche*, Lima (Lluvia Editores) 1988.
- J. Ortega y Gasset, «La poesía de Ana de Noailles», en *Sobre el amor*, Madrid (Ed. Plenitud) 1957, 221-233.
- S. Reisz de Rivarola, *Teoría literaria. Una propuesta*, Lima (Fondo Ed. de la PUCP) 1986.
- *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires (Hachette) 1989.
- A. Rossetti, *Indicios vehementes (Poesía 1979-1984)*, Madrid (Hiperión) 1985.
- *Yesterday*, Madrid (Torremozas) 1988.
- P. J. Smith, *The Body Hispanic. Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature*, Oxford-Nueva York-Toronto (Oxford University Press) 1989.
- S. Thénon, *Ova completa*, Buenos Aires (Ed. Sudamericana) 1987.
- T. Todorov, *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique* (suivi de *Écrits du cercle de Bakhtine*), París (Seuil) 1981.
- M. Torres, *¡Oh, es él! Viaje fantástico hacia Julio Iglesias*, Barcelona (Anagrama) 1986.
- C. Valle, *Diarios robados*, Buenos Aires (Ediciones de la Flor) 1982.
- *Glenn Miller y varias vidas después*, México (Premiá) 1983.
- G. Yúdice, «El asalto a la marginalidad», *Hispanamérica* XV, N.º 45, 1986, 45-52.