

# Entre intimidades, amores y escrituras

*Gloria Prado G.\**

**R**eferirse hoy en día a la literatura escrita por mujeres no es tarea fácil ya que, por una parte, la enorme y variada producción que la encarna dificulta la posibilidad de establecer categorías precisas con las que enmarcarla, y por otra, la crítica (feminista o no) elaborada tanto por parte de las mujeres, como de los hombres (machocrítica o no), se presenta asimismo multifacética, contradictoria y con frecuencia confusa. Ante este fenómeno surge un cúmulo de interrogantes que no ofrecen, al menos por el momento, respuestas claras. Algunas de ellas po-

drían sintetizarse en unas cuantas preguntas que de inmediato saltan a la vista como: ¿cuáles serían los criterios que nos permitirían establecer un canon con respecto a la valoración específicamente literaria de dicha variada producción? ¿Tendría realmente sentido hacerlo siguiendo las directrices normativas androcéntricas? De ser así ¿habría marcas que desde la perspectiva de la creatividad artística pudieran establecer diferencias de discurso a partir de su configuración (que no fueran sólo temáticas), atendiendo a los puntos de vista, las voces narrativas, el manejo tém-



**IZTAPALAPA 37**

JULIO-DICIEMBRE DE 1995, pp. 183-200

---

\* Profesora Emérita de la Universidad Iberoamericana. Licenciada y Maestra en Lengua y Literatura Hispánicas. Doctora en Letras Modernas.

poro-espacial o los recursos y estrategias propiamente retóricos?

No ignoramos que en este sentido la voz de las mujeres, a nivel teórico, principalmente de francesas y anglosajonas se ha dejado escuchar de manera ininterrumpida, enfática, decisiva. Cada una de ellas partiendo de una realidad muy concreta y específica que ha incluido registros políticos, sociales, étnicos, psicoanalíticos, religiosos, inseparables, obviamente, del fenómeno literario.<sup>1</sup> A los aportes teóricos de estas mujeres hay que añadir otros muchos más que han continuado y complementado su ardua labor.<sup>2</sup>

En la línea de la búsqueda de respuestas pertinentes desde la perspectiva de las mujeres que han teorizado a este respecto podemos encontrar principalmente dos posturas que se perfilan, a su vez, en dos tendencias: la esencialista con sus variantes entre las que se inserta la teoría de la diferencia, que proponen que sí es posible afirmar que hay una identidad común que puede encontrarse en la creación literaria escrita por mujeres y una subjetividad apta de ser construida de una u otra manera, y aquellas que podrían considerarse “deconstructivas” inscritas en la línea de Derrida, Deleuze, Guattari y otros (sin apegarse íntegramente a ellos), que niegan que pueda darse tal identidad y subjetividad, y proponen la “descentralización” del sujeto.<sup>3</sup> La gran cuestión que se plantea una y otra vez radica en la posibilidad o imposibilidad del descubrimiento de la existencia (esencialista) o de la construcción de dicha subjetividad (de la diferencia) que bien mane, bien se despliegue, a partir de elementos y componentes, específicamente femeninos. Estos se dividen en biológicos y derivados de los roles socio-cultura-

les que los géneros (sexuales) imponen, o bien, en el campo de la creación literaria que es el marco al que ceñimos el presente texto, a las formas expresivo simbólicas que aluden de manera directa a lo que se considera esencial y temáticamente femenino, o al cuerpo de mujer convertido en escritura. Mientras que la postura “deconstruccionista” lo que sostiene en una de sus variantes, que sigue prioritariamente a Julia Kristeva, es que la escritura se “femeniza” sin importar el sexo biológico de su autor, en tanto que se convierte en contestataria y subversiva ante el sistema dominante de poder, el logofalocéntrico.

En atención a lo anterior, sostiene Nelly Richard que para llegar a conclusiones más pertinentes a este respecto, ha de analizarse “la materialidad signica del complejo escritural (la energía significativa de la maquinaria textual)”, tomando en consideración

el modo en que identidad y representación se hacen y deshacen en el transcurso del texto bajo la presión del dispositivo de remodelación lingüística simbólica de la escritura. Ambas dimensiones, la de la escritura como *productividad* textual y la de la identidad como *juego de representaciones* son las que necesita incorporar la nueva teoría literaria feminista para construir lo “femenino” como significado y significante del texto.<sup>4</sup>

Y ese mismo criterio aplicado a los discursos tendría que extenderse a los géneros literarios (siempre y cuando se acepte su existencia) que son desbordados y subvertidos por la creadora/el creador del texto literario. Lo anterior se justificaría atendiendo al concepto de *kora* (cora) platónico<sup>5</sup> del

que Kristeva echa mano para proponer un discurso "semiótico", "preedípico", "femenino", que se libera del orden lógico edípico regido por la ley logofalocéntrica. De esta manera estaríamos hablando de escritura femenina o masculina, sin tomar en cuenta el sexo biológico del creador del texto y del discurso propiamente dicho.

Ahora bien, si atendemos sólo al aspecto biológico es obvio que las diferencias y las marcas entre los géneros sexuales quedan claras, así como ciertas conductas que incluso se han explicado fácilmente como derivaciones de la dimensión pulsional del ser humano o de sus diferenciaciones fisiológicas y psíquicas (la procreación, el "instinto" maternal, la paternidad "responsable" o no, aun cuando estas últimas, me parece, serían más bien culturales). Si sobre este registro montamos los señalamientos culturales, históricos y circunstanciales que asignan roles a los dos sexos en cuanto a su actuación social externa o interna introyectada, se puede explicar, explicitar incluso, en forma clarísima también, una serie de actitudes, sentimientos y expectativas comprobadas que delínean un comportamiento específico que da la razón a las propuestas esencialistas. Mas todo esto no es suficiente. El lenguaje configurador del mundo humano, de la realidad y del propio individuo, instrumento de su comunicación, origen de la cultura, hace posible la generación discursiva y con ello la transmisión de la experiencia individual y colectiva. El discurso, entonces, se erige como la única coyuntura, en todo caso, de una diferenciación. Sin embargo, el primer escollo se presenta de inmediato: las directrices sintácticas (lógicas), ideológicas, temáticas, retóricas del discurso

han sido establecidas oficialmente por los hombres y desde una ley generada e instaurada por ellos. Si en la formulación de ese discurso intervinieron originariamente las mujeres (como es obvio suponer), no importa; en todo caso el instrumento que lo avala, lo prestigia, lo legisla, lo difunde, lo establece es el código patriarcal. Ahora bien, en este punto habrá que marcar una diferencia fundamental: existe el discurso oficial, jurídico, legislador, por el que los gobiernos de los pueblos se guían, por el que se premia o se castiga en la acción social, del que disponen y manejan aquellos que detentan el poder desde las instituciones, solidario del discurso ético que campea en el ámbito de la moral acatada en cada comunidad, por el que asimismo se sanciona y se privilegia a los individuos que la conforman. Por otra parte, existe probablemente una tradición lingüística oral que es transmitida en dos ámbitos: el de lo privado, en el hogar, por las mujeres y el de lo público por los varones viejos a guisa de enseñanza en la formación de los hombres jóvenes de la comunidad. Ambos son formulados ya como narraciones, ya como poemas. Mezclan las hazañas heroicas que competen a los guerreros y los relatos míticos fundantes en los que deidades y humanos femeninos y masculinos interactúan jugando papeles en un principio no tan definidos de acuerdo al género sexual. No obstante, cuando el discurso se hace falocéntrico se masculiniza y se establece como instrumento de poder de la falocracia. Entonces, paulatinamente se irán separando los discursos y adscribiéndoseles funciones diversas. Lo mismo ocurrirá con los géneros literarios a los que Aristóteles se refiere, a saber, la poesía épica que narra las hazañas de

héroes valerosos, la tragedia y la comedia hechas por hombres con un propósito catártico la primera y didáctico moralizante la segunda y la poesía lírica de un rango inferior para el filósofo estagirita. Como bien sabemos, en este momento el discurso político, el retórico, el filosófico vertido en los principios de la ética, la lógica por supuesto, y otras materias conformadoras de este mismo registro, serán reducidos a un coto eminentemente masculino. Y a partir de entonces, y por un largo tiempo, parece ser que cuando se habla de discurso, *logos*, como enunciación conceptual, esto es, generación de un *corpus* conformado "racionalmente" que obedece a las normas de la lógica formal y que construye sentidos "congruentes", se está necesariamente en el campo de lo masculino, de lo denotativo, del saber y, por tanto, en el ámbito de lo racional-intelectual.

Aterrizando en la actualidad, y en el contexto latinoamericano, sostiene Jean Franco en el artículo arriba señalado,<sup>6</sup> que: "durante la década pasada,<sup>7</sup> las mujeres latinoamericanas emergieron como protagonistas de diversos movimientos populares [...] (y que) estos 'nuevos movimientos sociales' han aportado una inédita y significativa dimensión a la vida política contemporánea". (p. 267) Más adelante continúa diciendo que: "ello ha ocurrido paralelamente a un rápido crecimiento de grupos feministas, tanto en número como en influencia, y justamente en momentos en los que una cantidad nunca antes vista de escritoras han salido a escena." (p. 267). De esta manera las mujeres han pasado del ámbito de lo privado a la esfera pública y han tenido acceso, entre otras muchas posibilidades, al "género" testimonial. Según Franco, una obra testimonial es

una historia de vida relatada por un miembro de las clases subalternas a un transcriptor que a su vez es miembro de la intelectualidad. Pertenece a un género que emplea "lo referencial" para legitimar la memoria colectiva de los desarraigados, de los sin techo, de los torturados. Éste es también el género que registra con mayor claridad el surgimiento de una nueva clase de participantes en la esfera pública. (p. 275)

El género testimonial abraza diferentes formas expresivas que se mueven de la autobiografía a la historia oral cubriendo un amplio abanico de posibilidades y, aun cuando no es privativo de la mujer, se "presta eficazmente para referir la historia de la conversión y de la *concientización* que tienen lugar cuando las mujeres transgreden las fronteras del espacio doméstico. [...] De manera que muchas obras testimoniales escritas por mujeres, dan cuenta del rompimiento con el tabú de 'volverse públicas' y de sus temores iniciales" (p. 275).

Sin embargo, las escritoras se han visto obligadas a "examinar de nuevo la esfera oculta de la dicotomía público/privado: lo privado mismo, que ha estado por tradición estrechamente ligado a lo subjetivo y a lo estético." (p. 279).

¿Qué se ha entendido y se entiende por privado? Franco explica que el término "privado" es "equivoco y evasivo", y ha sido "empleado por los economistas para definir a la empresa privada en tanto opuesta al estado, y por los sociólogos para referirse a la familia o a la unidad doméstica" (p. 279), a la vez que a lo individual y particular como opuestos a lo social.

Ahora bien, el abordamiento en la creación litera-

ria del ámbito o registro de lo privado no es exclusivo de la escritura de mujeres. En su vinculación con la categoría que apela a lo que se considera como estético, escritores (poetas y narradores) masculinos se han y habrán de insertar en él. Algunos como Vallejo y Neruda han concebido lo privado como el espacio de la muerte, de la futilidad. Otros, han propuesto que “las limitaciones de la individualidad masculina sólo pueden superarse mediante una suerte de incorporación y de unión con lo femenino [...] Sin embargo, lo femenino es en estos casos una construcción ideal que guarda escasa relación con la experiencia material, corporal de las mujeres.” (p. 279)

Citando a Terry Eagleton, Franco comenta cómo, a juicio de este crítico, al separarse los registros de lo ético, de lo político y de lo estético con el advenimiento del estado burgués, surgió una “ideología de lo estético” que excluía lo doméstico, lo banal, lo rutinario, en otras palabras, aquellos aspectos de la vida privada considerados como “femeninos” y “que reflejaban su colonización a manos del estado”. De esta manera, la esfera pública quedó reducida a lo masculino, mientras se relegaba a las mujeres al espacio doméstico, “demasiado vulgar para ingresar al ámbito de la estética”. (p. 279)

Volviendo a nuestro contexto, muchas escritoras latinoamericanas, siguiendo a las feministas francesas (con Beauvoir a la cabeza), han llegado a la comprensión de que su objetivo no ha de ser el de “enfrentarse al patriarcado dominante asumiendo una nueva posición femenina, sino poner en entredicho la postura que sostiene que el poder/conoci-

miento (aunque no explícitamente asociado con el género sexual) es masculino.” (p. 280). Contexto en el que necesariamente se inserta aquella dicotomía aludida a lo privado/público. Esta actitud en la que la puesta en duda o en tela de juicio de las estructuras ideológicas androcéntricas campea (“la alegoría nacional”, “la estereotipificación característica de las épicas de nacionalidad que constituyen el canon latinoamericano” (p. 280)), se traduce en la utilización de estrategias de discurso que se resumen en la parodia, el pastiche, la mezcla de géneros, o la configuración de mitologías subversivas.

La aparición del movimiento guerrillero en el contexto socio político, por otro lado, constituyó un factor determinante en la producción literaria escrita por mujeres en Latinoamérica. A ello se debe precisamente que esté ligada al planteamiento del exilio, la marginalidad y el nomadismo, como resultado de su involucramiento en la política de oposición de las décadas de los setenta y ochenta. Se trata de una literatura “de compromiso”, semejante a la escrita por los hombres, que traspasa el ámbito considerado como de lo privado femenino y que apunta a problemas (principalmente políticos) que se perfilaron vigorosa y claramente a fines de la década de los setenta para continuarse durante la siguiente.

Retomando el hilo de la literatura testimonial a la que al principio de este ensayo se apuntaba, así como a los otros tres fenómenos aludidos: la dicotomía que se establece entre el ámbito de lo privado y la esfera pública, el gran auge que la literatura escrita por mujeres ha tenido en todo el mundo y concretamente en Latinoamérica, signada en gran parte por los movimientos político-sociales y la re-

cepción teórico-crítica que ésta ha tenido, podemos ahora abordar en forma más directa algunos textos, así como ensayar una serie de reflexiones derivadas de dicho abordamiento.

Si hemos de considerar lo que Jean Franco asegura en el sentido de que las escritoras latinoamericanas, en general, han pasado del ámbito de lo privado al de lo público por el acto mismo de escribir, *publicar*, poner en juego su intimidad y dar testimonio de su condición y posturas político-sociales, tendremos que aceptar también que esa transición parte del recluimiento anterior (físico o psíquico o ambos a la vez) en el que estas mujeres se encontraban y que de una manera u otra permea la escritura de las que ahora escriben y publican (se hayan encontrado o no en aquella reclusión). Desde esta perspectiva, habrá en ella un registro testimonial. Sin embargo, dicho registro tendría que distinguirse de la especificidad a la que Franco se refiere, antes aludida, cuando al hablar de literatura testimonial, lo hace definiéndola como la configuración de una historia que tendría que darse a partir de la relación de "miembros de una clase subalterna a un transcriptor, miembro, a su vez, de la intelectualidad". Ahora bien, vemos con frecuencia que en la literatura testimonial, mujeres (Elena Poniatowska, Cristina Pacheco, por citar sólo dos casos) que son miembros de la intelectualidad, son quienes registran las historias de esas otras mujeres pertenecientes a "clases subalternas". La pregunta que se plantea ahora es ¿entonces, no todas las mujeres configuran una clase subalterna, sino como los masculinos esta subalternidad dependé más que del género sexual de la clase social? Ubicada la situación desde

esta perspectiva, y considerando a las escritoras como miembros de la clase intelectual, las situamos en la esfera de la vida pública en tanto que sus informantes permanecen en el ámbito de lo privado e incluso en el anonimato al cambiarles o no mencionar sus nombres. Jean Franco comenta que el privilegio de clase de la intelectualidad ha planteado siempre un dilema para los latinoamericanos, problema que se agudiza en el caso de la literatura escrita por mujeres, ya que las escritoras son al mismo tiempo marginadas y privilegiadas. Por clase social privilegiadas, por oficio marginadas en relación a los hombres, más paradójicamente privilegiadas por escribir, con respecto a otras mujeres que no lo hacen. Esto ha derivado en el hecho de que incluso algunas escritoras se sientan impelidas a separar lo político de lo estético, y cita el caso de Diamela Eltit quien, dice, "escribe novelas tan herméticas que desconciertan a la crítica", mientras que protagoniza actuaciones públicas que escandalizan (pp. 274-275). Por tanto, habría mujeres (como hombres) que coactúan en el fenómeno de la creación literaria testimonial, que por razones de ubicación social juegan un papel bien de subalternidad, bien de detentación del poder, de acuerdo a la práctica como informantes o de la escritura, hecho que permite articular, por otra parte, los ámbitos de lo privado y lo público. Entendido de esta manera el "género" literario testimonial, le toca el turno a una nueva interrogante: ¿se pueden considerar realmente estos textos como literarios? El cuestionamiento abre la puerta a una reflexión: en los textos no testimoniales catalogados como literarios, escritos por mujeres y por hombres, indudablemente se per-

filan visos autobiográficos que con facilidad se descubren. ¿No serían éstos de alguna manera la presencia de lo privado y testimonial en un discurso cuya posición será pública, como la de su autor, al ser *publicado* y tener destinatarios diversos fuera del ámbito propio de lo privado, ampliando la especificidad de la definición de literatura testimonial? ¿Cómo separar asimismo la dimensión estética del ámbito de lo privado, por otra parte, arguyendo que las temáticas que lo constituyen le imprimen a la obra ligereza porque no son temas “universales” ni “profundos” (como señala Eagleton), como tampoco lo puede ser la configuración discursiva emanada de una perspectiva burguesa, ya cursi, ya fútil de un sujeto ignorante, simple e ingenuo?

Separar los temas de la configuración propiamente dicha o vinculados atendiendo al principio de causalidad es incidir de nuevo en la antigua discusión acerca del fondo y la forma. ¿Se trata de que la temática (lo privado en este caso) determina las estrategias discursivas? ¿El elegir asuntos o temas “trascendentes” o “profundos” por el hecho de serlo le imprimen a la discursividad, casi de manera mágica, mayor logro artístico y con ello la consecución de un efecto estético? ¿Cómo definir en todo caso en qué radica esa pretendida profundidad y trascendencia? ¿Cuál es el lugar, el punto en el que la cala (profundidad) del asunto (historia, fábula, anécdota, *Leitmotiv*) y la destreza (maestría, oficio de escritor) se intersectan, se fusionan y logran aquella textura que puede catalogar ciertos textos como obras literarias? No cabe duda de que la elección de las técnicas configurativas, ya sea si se cree o no en la existencia de géneros y subgéneros

literarios conformadores del texto, de las estrategias discursivas resultantes de la selección de recursos poéticos (en sentido amplio) y retóricos y del repertorio del autor (“el material selectivo por cuyo medio el texto queda referido a los sistemas de su entorno, que en principio son aquellos del mundo de la vida social y de la literatura precedente”<sup>8</sup>) implica un trabajo, “un oficio” y el desarrollo de una probada capacidad configuradora. ¿Cómo deslindar, entonces, esas categorías y hacer un corte entre “literatura femenina” y “literatura masculina” atendiendo a un punto de vista esencialista y de la diferencia o deconstruccionista?

Escritura, “género” literario testimonial, género sexual femenino/masculino, dicotomía privado/público, recepción especializada, teórica y crítica, son pues, las interrogantes que constituidas en baremos, conducen la presente reflexión.

Otra faceta del asunto que nos ocupa, al mismo tiempo, es la marca del fenómeno de la recepción por el público lector. El “mercadeo” —publicidad, amplia distribución— y la facilidad de lectura basada en ciertos recursos tanto temáticos como discursivos de la configuración textual, determinan que un texto tenga éxito comercial o no, mayores o menores ventas y, por tanto extensa o restringida difusión, como bien sabemos. Sin embargo, escritos que no han sido construidos con propósitos crematísticos resultan, por factores extraños y diversos, sorpresivamente populares. Al menos sus ventas, y por tanto números de ediciones, alcanzan cifras insospechadas y se convierten en *best-sellers*, mientras otros quedan confinados a los círculos receptivos académicos o de la crítica especializada. ¿Ocurre algo

diferente con la literatura escrita por mujeres? Nada diferente. Tenemos casos como los de Isabel Allende, Laura Esquivel, Ángeles Mastretta, Ami Tan, Banana Yoshimoto, Jeanette Winterson, Carmen Riera, Annie Ernaux y muchas otras escritoras más, cuyas novelas han tenido un enorme éxito comercial,<sup>9</sup> además de haber recibido algunas de ellas importantes premios de la crítica.<sup>10</sup> Resulta interesante destacar, sin embargo, que a pesar de no haber escrito con este propósito (al menos explícitamente), el fenómeno del éxito editorial, al igual que con la obra de García Márquez y otros escritores masculinos, ocurre. Ya sea con el reconocimiento de la crítica literaria o no, la recepción masiva del público lector no especializado se hace patente.

Un nuevo asunto se perfila ahora, ante este panorama, en el horizonte de la recepción literaria. En ese registro parece no haber mucha diferencia en cuanto a la configuración textual propiamente dicha. Aquello a lo que Nelly Richard llama: “la productividad textual” y “el juego de representaciones”<sup>11</sup> aludiendo al “modo en que identidad y representación se hacen y deshacen en el transcurso del texto bajo la presión del dispositivo de remodelación lingüística simbólica de la escritura.”

Tenemos, entonces, por un lado, la temática a esa pretendida dicotomía de lo privado/público, y por otro la configuración escrituraria textual en la que podrían darse o no marcas de género sexual. Aparentemente no es posible, hasta ahora, establecer esas pretendidas diferencias y/o esencialismos. Incluso se ha argumentado profusamente que *La casa de los espíritus* de Isabel Allende es un plagio de *Cien años de soledad* de García Márquez, como lo

es, al igual, según se afirma, *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel de *La casa de los espíritus*, lo que constituiría ya, un refrito, cocinado a partir de un plagio del plagio.

Jean Franco, por su parte, como ya vimos, dice que muchas escritoras latinoamericanas han buscado producir una “desestabilización” de la “postura que sostiene que el poder/conocimiento (aunque no explícitamente asociado con el género sexual) es masculino”. Para ello acuden a la parodia, al pastiche, a la mezcla de géneros o a la construcción de mitologías subversivas (cosa que igualmente hacen muchos escritores masculinos, agrego yo). Pone como ejemplo la literatura de Rosario Ferré, Luisa Valenzuela, Cristina Peri Rossi, Griselda Gambaro, Reina Roffe, Ana Lydia Vega, Albalucía del Ángel, Carmen Boullosa e Isabel Allende. (p. 280). Esta última retoma el modelo de la novela rosa, pero articula en la historia de amor que en ella se juega, el registro de la denuncia política del poder androcéntrico totalitario y de sus métodos represivos cifrados en la violencia: el encarcelamiento, la tortura, la desaparición, el abuso absoluto, en una palabra, del poder falocrático. Laura Esquivel, por su parte, recurre al modelo de la novela de folletín, por entregas. Ambas rescatan la tradición oral y el discurso (“los actos de habla” o la *parole* saussuriana) y los re-elaboran a través de la escritura: los diarios de Clara, el recetario de Tita. Hay de hecho un registro del ámbito de lo privado en la esfera pública, al convertirse estos documentos ficcionalmente íntimos, en material publicable. Se requiere en ambos casos de un “fautor”, como lo llama Tacca, quien es “autor-editor o transcriptor”... “El autor

recurre a la coartada, instiga, desaparece, actúa por delegación, vicariamente."<sup>12</sup>

El inscribirse en ciertos modelos considerados como pseudoliterarios o nada literarios (telenovela, radionovela, cine) para hacer literatura, no es una estrategia privativa de escritoras latinoamericanas; baste recordar los casos de Manuel Puig, de José Amado, Vargas Llosa (*La tía Julia y el escribidor*, *Pantaleón y las visitadoras*), a más del citado García Márquez (*La hojarasca*, *Crónica de una muerte anunciada*, etc.), entre otros. ¿Entonces en qué radica la diferencia entre la escritura de mujeres y de hombres? Todos los novelistas aludidos son considerados indudablemente como tales (aun cuando no siempre han sido bien recibidas por la crítica especializada sus novelas)

Acerca del caso de Isabel Allende existe un fenómeno extraño a nivel de la recepción. En términos generales, la crítica académica asegura que es una mala escritora, pero existe un sin número de publicaciones de ensayos, ponencias, artículos, conferencias; incluso se realizan congresos, coloquios, encuentros... sobre su obra, se dictan cátedras y se sostienen acaloradas discusiones acerca de la literariedad de sus escritos. Por otra parte, el público no iniciado, la lee, se filma una película basada en *La casa de los espíritus* que se constituye en un éxito cinematográfico, y la gente se siente enormemente involucrada en esas historias en las que la configuración textual no tendría supuestamente aquella textura artística apta de ser refigurada por el lector, en aras de alcanzar una experiencia estética, que los críticos extrañan.

Un fenómeno muy semejante ocurre con la nove-

la de Laura Esquivel *Como agua para chocolate*. En este texto no se da la denuncia del poder falocrático, por el contrario, es la del matriarcal. La represión y el abuso, la violencia, no emana del padre, por demás ausente, sino de la madre, quien sojuzga y somete a las hijas y a todos aquellos que están bajo su poder. En este sentido, hay un cierto parecido con *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca, aun cuando sea ésta, una obra dramática. El planteamiento del asunto es análogo. No obstante, el poder sigue siendo androcéntrico, aunque puesto en práctica por una mujer que se inserta en los mismos mecanismos para su ejercicio, efectúa idénticas acciones y se afirma a la manera de un varón. Muy distinta es la madre, Clara, de *La casa de los espíritus*, la escritora de diarios, que está más próxima a Tita, la tía escritora del recetario de cocina de Esquivel.

El problema surge cuando estos dos textos se enclavan en el panorama de la Literatura (con mayúscula). Si se consideraran sólo, bien novela rosa, bien novela de folletín, por entregas, no habría ninguna discusión. Mas ¿quién les confiere el estatus de literatura o no literatura, y cuál es el canon para clasificarlas en esos términos? ¿Por qué la crítica especializada dedica tanta atención y tanto tiempo a estos textos? ¿Por qué la recepción de masas y la de los miembros de la intelectualidad presentan grandes semejanzas en cuanto que se ocupan de ellos, aunque en este último caso para demostrar que como obra literaria no tienen gran valor? ¿Será que la recepción de masas condiciona a la crítica intelectual? Todas, interrogantes difíciles de responder, en un mundo como el nuestro en el

que la comunicación masiva juega un papel protagónico, y en el que a pesar de los medios audiovisuales de la televisión, el video, el radio y el cine, la gente aún lee, como lo prueba el éxito en ventas, y por tanto, el número de ediciones y reimpressiones de ambos textos. Si echamos un vistazo hacia atrás, al siglo pasado, cuando el auge de la novela de folletín y de la novela rosa era incuestionable, y fungía a la manera de las teleseries actuales, escritores como Balzac, por ejemplo, no dudaban en producir textos de esta índole. Sabemos, asimismo, que la obra de Balzac es por ello dispareja, hablando de su configuración literaria, y que no todo lo que escribió fue una obra de arte. A su lado se ubican escritores especializados en la novela de folletín como Dumas, Soulié y Sué que no trascendieron como autores de gran valor literario, pero cuya obra tuvo una gran recepción y acogimiento en su tiempo y mucho después, como es el caso de Dumas.

La estrategia de volver al género del folletín que utiliza Laura Esquivel desde su perspectiva neorromántica y melancólica, transida por esa dimensión mágica, en la que el amor y el arte de la cocina se fusionan, donde ocurren hechos maravillosos y extraños, es quizás una de las claves del éxito de su recepción. La sobrina nieta de Tita, fautora de la historia, revive aquel mundo que la preña de melancolía, ante lo imposible de ser vivido. Amy Tan, Banana Yoshimoto y Annie Ernaux toman también como baremos de sus novelas, los dos temas: el amor y el arte culinario, mas el modelo configurativo y la construcción discursiva que ofrecen es muy distinta de la utilizada por Laura Esquivel.

A continuación ensayaré una lectura de *Como agua para chocolate* desde las dos perspectivas señaladas: la de la recepción masiva y la de la crítica especializada. Será una lectura heterodoxa, subversiva (y me temo que poco académica), en la que de continuo estaré saltando de un punto de vista al otro como lector. Mi propósito es tratar de dar cuenta desde ambos ángulos de la recepción, de aquello que estaría constituyendo al texto un *best-seller* y de los recursos propiamente "literarios" utilizados en la configuración textual. No sé si lo logre, pero al menos, ambiciosamente lo intentaré.

DE EPISODIOS, RECETAS DE AMORES  
Y ESCRITURA: UNA AÑORANZA

(*Como agua para chocolate*<sup>13</sup> de Laura Esquivel)

Desde el título, se ubica al lector ya, en el mundo de tres de los registros de su novela: el del gozo gastronómico, el de la sensualidad y el de "estar a punto de...", una suerte de suspenso, un hallarse a la expectativa, preparado ante algo que se sabe va a ocurrir pero no exactamente qué ni cómo: sólo "como agua para chocolate", esto es, en el estado de ánimo propicio para iniciar la lectura de la novela. Inmediatamente el subtítulo explicita qué va a ser ese "algo", mas paradójicamente, la "explicitación" acrecenta el misterio y por ende, el interés: "novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros". El lector, entonces, tiene que regresar necesariamente a un mundo inexistente en el aquí y el ahora de la realidad cotidiana enajenada, deman-

dante, consumista, agitada, para rescatar, en el anhelo, el ámbito decimonónico aprendido en las novelas de "esos tiempos" o en el marco de los relatos de las abuelas. Con todo esto, se inicia el proceso para alcanzar el punto, es decir, poder llegar a estar "como agua para chocolate".

Ahora bien, el primer ingrediente ante el que surge a su vez nuestro primer escollo es el calificativo "mensuales" que resulta extrañísimo; puesto que la novela está ahí en nuestras manos, en qué consistirá eso de la mensualidad, ¿tendremos que comprar durante doce meses un volumen igual a éste, será enviado a las librerías para que así ocurra, se distribuirá en forma de fascículos en los puestos de periódicos? Cómo serán, en una palabra, esas "entregas mensuales". La angustia me invade: que tal si me pierdo uno y no sé lo que pasó, y si salgo de viaje y nadie puede adquirirlo por mí, a mi regreso cómo voy a saber lo que pasó si nadie lo lee. porque ya nadie lee como antes, como cuando se hacían las novelas de entregas... De esta manera no sólo se enuncia el primer ingrediente sino el "modo de hacerse" tanto desde la perspectiva literaria — novela episódica, de gusto decimonónico— como se inocula en el piquete de la expectación el interés y se propicia el camino hacia el punto de estar "como agua para chocolate". Pero como si fuera poco todo lo anterior, hay que tener en cuenta que además de ser una novela (lo que ya de suyo me atrae) en episodios mensuales, contiene recetas (supongo que de cocina por aquello de estar "como agua para chocolate"), amores quizás el ingrediente más atractivo (y con ello la expectativa crece aún más) y remedios caseros (tan prácticos, tan útiles). Ya no

puedo más, tengo que abrir de inmediato el libro que ofrece de entrada, como un oasis en medio del más inhóspito desierto, agua fresca, cristalina, preñada de promesas. Voy a adquirir una serie de conocimientos entrañados en los mismos (ahora los reconozco) registros en los que mi abuela me platicaba, regados por su experiencia, por el afecto que siento por ella y por el anhelo de lo que se fue. Mi abuela contadora de historias, lectora de novelas, libro abierto de recetas de cocina, sabedora de amores y desamores, romántica y ardorosa, voz antigua de sabiduría con sus remedios sin patente, así, sabidos de la vida... Tradición oral relatada de los labios bellos y expresivos de mi abuela suave, reposada, fuego ella en los ojos café-verdes cuando refería sus historias de amores, aventuras y consejos.

Abro ansiosa, sin poder esperar un instante más, el libro, estoy "como agua para chocolate" y veo ¡qué veo! el refrán (otro de los registros ineludibles del discurso de mi abuela) ése, que ¡claro! tenía que ser: "a la mesa y a la cama una sola vez se llama", por supuesto si es novela de recetas, de amores y remedios caseros, obligadamente sus espacios serán éstos, lo cual desde ahora (quitando por supuesto la enfermedad y el lecho mortuorio) me enardece, ya que en la cama y en la mesa sólo placer puede haber. Los niveles de emoción que estoy alcanzando van aumentando el punto de ebullición... Y llego a la primera entrega, me desconcierto, hojeo el libro, busco el índice, no hay, quiero saber cómo va a ser aquello de las entregas mensuales, descubro con sorpresa y fruición que ¡ahí están todas! que las voy a poder leer de corrido, que no tendré que esperar



doce meses para saber qué pasó. Encantada veo de qué se trata: “Capítulo 1 Enero TORTAS DE NAVIDAD” ¡Qué extraño! ¿Tortas de “Navidad” en enero? ¿No hubiera sido más lógico rosca de reyes? Esto añade un ingrediente más a mi expectativa: la intriga. El misterio y lo extraño de la situación me prenden. Leo a continuación la receta y se me antoja horrores, pero no sólo comer las benditas tortas sino ¡hacerlas! Ponerme de inmediato a cocinar. Busco ávidamente la “Manera de hacerse” y encuentro el primer remedio casero: “les sugiero ponerse un trozo de cebolla en la mollera con el fin de evitar el molesto lagrimeo que se produce cuando uno la está cortando...”, abandono por un instante la lectura porque cierro los ojos recordando ¡sí! cómo me lloran cuando eso de pelar la cebolla, vuelvo a abrirlos, llorosos y leo: “Lo malo de llorar cuando uno pica cebolla no es el simple hecho de llorar, sino que a veces uno empieza, como quien dice se pica, y ya no puede parar. No sé si a ustedes les ha pasado pero a mí la mera verdad sí. Infinidad de veces. Mamá decía que era porque soy igual de sensible a la cebolla que Tita, mi tía abuela.” Y con esto empiezo y ya no puedo dejar ni por un instante la novela. La leo de un tirón, sin soltarla, lo que tenía que hacer (entre lo que estaba cocinar) puede esperar todo lo que sea necesario. Una mujer (no sé exactamente de qué edad, parece joven) me relata lo que su “mamá” le contaba, lo que a su vez le había contado alguien. El relato oral me atrapa, escucho las historias de mi propia abuela, de mi tía, y me sumerjo en ese “Dicen que...” desde el que se va a narrar el mar de historias que, intercaladas y sazonadas por las recetas de cocina, los remedios case-

ros, la magia, lo maravilloso, la ironía leve y la pasión, van invadiéndome con una voluptuosidad enorme, una nostalgia terriblemente dolorosa y un reconocimiento de las historias, de las situaciones, de los consejos y los lugares, de los olores, de los sabores y sinsabores, de los utensilios, materiales e ingredientes de la cocina, del resto de la casa, del campo, de la vegetación, en ese ver reconociendo y reconocer viendo que al hacerlo, me dice de mí. Estoy ya, como agua para chocolate, poco a poco la narradora a la que le contaron que “dicen”, va trayendo a la mesa de trabajo las dos libras de Cacao Soconusco, las dos de Cacao Maracaibo, las dos de Cacao Caracas y el azúcar que es de entre 4 a 6 libras según el gusto (ella le pone 6) y comienza a tostar los cacaos. Así a la vez que la relata, la novela se va haciendo con el mismo proceso con el que el chocolate se prepara. Es una trama que se entreteje en el transcurrir de la historia y se va probando, como los guisos y postres de las recetas, se menea, se huele, se mira el punto. Y así como para tostar el cacao “es conveniente utilizar una charola de hojalata en vez de comal”, la narradora utiliza una forma, la del relato tradicional oral, escuchado de otro, pero refigurado puesto que se trata de una novela, cien años después, porque aunque el comal de barro es lo bello, lo tradicional, lo auténtico, “el aceite que se desprende de los granos se pierde entre sus poros”. Cosa que ocurriría con la novela si no se encontrara el continente adecuado, esto es la configuración narrativa, temporal y espacial, el discurso pertinente para procesarla, aun cuando abreve, se nutra de y rescate esa tradición oral.

Por otra parte, “es importantísimo poner cuidado en este tipo de indicaciones, pues la bondad del chocolate depende de tres cosas, a saber: de que el cacao que se emplee esté sano y no averiado, de que se mezclen en su fabricación distintas clases de cacao, y por último, de su grado de tueste”. (p. 171). He aquí la receta, los ingredientes y la manera de hacerse la novela: que el material de la historia esté sano y no averiado, es decir, tenga la frescura, la lozanía, la espontaneidad, la originalidad y el vigor necesarios; que se mezclen en su fabricación distintas clases de elementos como el mágico, una sensualidad exquisita y provocadora a nivel de todos los sentidos, mezcla de olores, sabores, sonidos, tactos, imágenes, estados de ánimo o psíquicos: regresión, anhelo, nostalgia, melancolía incluso pero sobre todo mucho amor, odio y condena de la gran madre, la iracunda, la represora, pero el rescate también de la otra, de la misma, de la Primera Madre, rosas, codornices y erotismo, dolor, enfermedad y neurosis, fuego, viento, tierra y agua en gran cantidad. “Y por último, el grado de tueste” que no se pase de tueste ni quede cruda la novela, que no sea demasiado de uno o de otro elemento, alcanzar el equilibrio, la armonía entre sus partes y elementos conformadores, aparentemente tan disímolos y discordantes. Para ello, es necesario un ritmo interno, un medir, al igual que en las recetas de cocina, los ingredientes, sopesarlos, combinarlos poco a poco, paulatinamente, dándole a cada etapa su punto, en un *tempo* justo, *tempo* de cocción, de elaboración, de paciencia y gozo, gozo en el crear, gozo en el proyectar, gozo en el dar, gozo en el recibir, moviendo a aquella compasión y miedo de

quien hablaba quien ya sabemos. Pero para ello es necesario extraer una porción del aceite de cacao en este punto, de manera que cuando en el invierno nos riamos, los labios no se partan, sangren y causen un intenso dolor como le ocurría a Tita. Compasión y miedo sí, mas risa cristalina y goce inaudito en el erotismo y la voluptuosidad del acto de crear, de la creación misma (la novela) y en su lectura y degustación. Cundo el cacao está ya bien tostado como se indicó, hay que limpiarlo utilizando un cedazo para separar la cáscara del grano, cosa que exactamente debe hacerse así con la creación literaria: despejarla de lo externo, superficial, sobrante, expurgarla para que su esencia sea la más nítida, la más significativa. Luego se muele en el metate previamente calentado, el grano con el azúcar y luego la masa se divide y se moldean tablillas, redondas o alargadas según el gusto y se ponen a orear. Proceso éste, el mismo y exacto, de la forja de la novela con su distribución en doce partes, recetas, remedios y modos de hacerse, espacios en blanco, listas de ingredientes, títulos y subtítulos, narración frente al consejo, descripciones y advertencias. Por último hay que saber la cuestión del agua, esa agua que debe estar en su punto, el punto para hacer el chocolate: "se pone en la lumbre una tablilla de chocolate con agua. La cantidad debe ser un poco mayor que la que se necesita para llenar el pocillo en el que se ha de hervir. Cuando da el primer hervor se aparta del fuego y se deshace la tablilla perfectamente." Esto se hace tres veces, después de ponerla dos más en la hornilla y de dos hervores consiguientes, se aparta se sirve la mitad de un pocillo y se da la última batida en la otra mitad no servida aún. Se deja la

superficie cubierta de espuma. Se puede hacer también con leche pero el chocolate hecho con agua es de mejor digestión. Ésta es, pues, la receta de la novela. Es este poner de continuo al lector listo (como el agua) para recibir la historia hecha detallada y pausadamente, desembarazada de todos sus sobrantes, escogida, elaborada amorosamente, disfrutada por la "fautora" de antemano, con fruición en el momento de su concepción y gestación, fantaseada en la degustación del lector, amasándola, entablillándola, con paciencia, con gusto, sin escatimar esfuerzo, con la vieja sabiduría a cuestas en su plasmación, y con el proceso que conlleva su configuración. Gozo compartido y adelantado ya, en un acto de amor con el interlocutor, lector, receptor que como la narradora, relata, dice, aconseja, evoca, revive, reafirma en la tradición literaria, novelasca, pero también de toda una cultura con sus tiempos, sus espacios, sus costumbres, su historia y sus relatos plétóricos todos, de los olores y sabores, de los tactos e imágenes barrocos, sincréticos, lujuriosos y entrañables que lo sazonan y le confieren vida. La historia termina donde vuelve a empezar por la voz del relato oral de una mujer que la intercala en la escritura, voz ininterrumpida de sabiduría femenina, vieja, fresca, antigua y siempre joven, de amor, humor, deseo, cuerpo y presencia, de pasiones y subversión nacidas del arte (culinario, amoroso, del vivir y por supuesto literario) creado por una mujer desde su mundo privado, aparentemente limitado e irrelevante por la cotidianidad en la que arraiga, y del placer que éste inextinguiblemente desborda en quien se atreve a dejarse traspasar por él.

Es el rescate, pues, de lo considerado femenino por mandato, costumbre y acatamiento, de lo cotidiano, de lo sensual, de lo irrelevante en apariencia, de eso que las mujeres comúnmente hacen, y de lo que según una visión masculina, patriarcal, si se quiere, no sería rescatable debido a su insignificancia. Rescate de lo fundamental y primigenio negado, soslayado por oscuro y sobrecogedor, por imprescindible y amenazante en su dolor, amor y placer, transformado en este caso, en escritura. Escritura doble: la del recetario y la de las historias escuchadas oralmente y ahora escritas en esta novela por entregas mensuales.

Tras esta breve lectura y audaz experimento, intentaré, ahora, esbozar unas no menos temerarias conclusiones con las que pretendo vincular el marco teórico-reflexivo en el que se inscribe el presente ensayo y la práctica de lectura aproximativa aquí desplegada.

Acorde con la inteligencia que de literatura testimonial propone Jean Franco, *Como agua...* se insertaría en ese "género". Las razones: un miembro de "la intelectualidad", la escritora (se acepte o no su calidad de tal, pero por el hecho de *escribir* una novela funge de ese modo para efectos prácticos), escribe un texto en el que la narradora principal, la "fautora", hereda de su madre, un libro que contiene, *escritos*, recetas de cocina y remedios caseros, "y que narra en cada una de sus recetas esta historia de amor enterrada." (p. 244), (la de la bisabuela, la abuela, las tías abuelas y Esperanza, madre de la fautora). Historia de amor enterrada por la muerte y las cenizas a las que conduce, y rescatada por las "pláticas" de Esperanza: "¡Mi mamá! ... ¡Cómo

extraño su sazón, el olor de su cocina, sus *pláticas* mientras preparaba la comida, sus tortas de navidad! (p. 244). Una informante que no escribe, Esperanza, relatora; un texto escrito por la tía abuela, Tita, y una nueva historia recontada, por la fautora. Todo ello, claro está, configurado por personajes de ficción, lo que no invalida el supuesto que dicho libro de recetas pertenezca realmente a Laura Esquivel y que sea una historia propia. Pero el ardid literario no es éste. Se trata, en todo caso, de personajes ficcionales quienes, a través de varias generaciones de mujeres, escriben, relatan, recuentan, testimonialmente, una continuada y melancólica historia de amor y de cocina, desde el ámbito de lo privado. La única de todas estas mujeres que se escapa de ese ámbito y actúa en la esfera pública es Gertrudis, quien tras ser prostituta (mujer pública), se convertirá en generala de la Revolución. "Este nombramiento se lo había ganado a pulso, luchando como nadie en el campo de batalla. En la sangre traía el don de mando, así que en cuanto ingresó al ejército, rápidamente empezó a escalar puestos en el poder hasta alcanzar el mejor puesto, y no sólo eso, regresaba felizmente casada con Juan." (pp. 181-182) Por ello, la siguen, la obedecen, la desean, la aman, le son fieles los hombres y se constituye en auténtica caudilla.

Lo miraba orgullosamente desde el fondo del salón (a Juan) donde una corte de admiradores la tenía rodeada, asediándola con preguntas sobre su participación en la revolución. Gertrudis, con gran soltura, mientras fumaba, les narraba las fantásticas historias de las batallas en las que había participado. En ese momento los tenía

con la boca abierta contándoles cómo había sido el primer fusilamiento que ordenó, pero sin poderse contener, interrumpió el relato y se lanzó al centro del salón donde empezó a bailar con donaire la polka *Jesuita en Chihuahua*, que Juan interpretaba magistralmente en el acordeón norteño. Con liviandad se levantaba la falda hasta las rodillas mostrando gran desenfado. Esta actitud provocaba comentarios escandalosos de las mujeres allí reunidas. (p. 182)

Y este episodio corresponde a la entrega del mes de septiembre donde se da la receta de la rosca de reyes y ¡el chocolate!

Dos ingredientes del texto nos llaman profundamente la atención: el que no haya concordancia, otra vez, entre los platillos que se comen en la fecha en la que se inserta la receta y el hecho de que Gertrudis reaparezca justamente para comer rosca de Reyes y chocolate, es decir, cuando se da la receta que le confiere el nombre a la novela, y por tanto, parece ser, la más importante de las que constituyen el "libro heredado" a la fautora. Cabría preguntarse, entonces, si la incidencia de lo privado en lo público y viceversa, sería una propuesta soslayada, en la que Gertrudis, la transgresora, los conjunta y logra su síntesis, gracias a que su transgresión no es tan grande: admira y ama a Juan, se casa con él y poco tiempo después tiene un hijo, que por ser mulato, casi le cuesta "el matrimonio", ya que el marido "se enfureció y amenazó con dejarla. No le perdonaba a Gertrudis que hubiera vuelto a las andadas." (p. 183). Una vez aclarado el asunto, "no se separaron, sino que vivieron para siempre juntos y pasando más tiempo felices que enojados". (p. 183).

No obstante, Gertrudis no se va a quedar exclusivamente en el ámbito de lo privado, será muy semejante a los hombres, mas con la enorme ventaja sobre ellos, de la maternidad.

Vemos así, como la temática de la dicotomía entre lo privado/público, aun cuando se registra en el texto, no se separa definitivamente.

En lo relativo a la configuración, el hecho de elegir el modelo de la novela por entregas signa ya el texto. La autora real, Laura Esquivel, de entrada no lo ubica en el horizonte de la "gran literatura" ni de los géneros literarios prestigiados. Hace innovaciones y juega con el modelo: el hecho de que realmente no sea por entregas, que se constituya en un texto que se pueda leer de seguido, el inicio de cada 'entrega' por una receta de cocina, que éstas no correspondan al mes de la "entrega" ni a la secuencia temporal del relato en relación a cuándo se comen esos platillos, sea por la festividad a la que corresponden, sea porque no hay los ingredientes para guisarlos en ese tiempo, el elemento fantástico que lo pervade y la multiplicidad de puntos de vista desde los que las historias, intercaladas, se narran.

Y como al principio de este ensayo se planteaba, podríamos acaso concluir que hemos vuelto al inicio del debate, de la indagación. Pareciera que ni la temática ni las estrategias discursivas pudieran hasta ahora arrojar demasiada luz sobre nuestros cuestionamientos respecto a la especificidad o las marcas en la creatividad literaria atendiendo al género sexual, ya que si bien el ámbito de lo privado y el género testimonial se hacen presentes en la escritura de las mujeres (latinoamericanas, europeas, orientales...) no aportan ningún indicio contundente que

nos permita sacar conclusiones definitivas. Se trataría en todo caso, de un testimonio de vida, de escritura, de una denuncia, de un registro irónico, transgresor en mayor o menor grado, mejor o peor configurado artísticamente, pero ¿en qué se distinguiría, por último, de textos de igual manera deficientes o logrados literariamente, escritos por hombres, hablando de temáticas semejantes (recuérdese a Salvador Novo y a Alfonso Reyes, por ejemplo) y utilizando estrategias discursivas similares?

Quede este ejercicio como motivo de reflexión, en espera de posibles y esperanzadas respuestas que emanarían de esa preocupación, que a pesar de todo sigue exhibiendo la crítica especializada, al hacerse cargo obsesivamente de estos textos.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Confr. a este respecto los textos ya clásicos de: Mary Eagleton, *Feminist Literary Theory. A Reader*, Oxford, Basil Blackwell Ltd., 1986. Juliet Mitchell, *Psicoanálisis y feminismo. Freud, Reich, Laing y las mujeres*. Barcelona, Anagrama, 1975. Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988. (Las referencias a los textos en concreto de las teóricas feministas proporcionan asimismo una amplia bibliografía de consulta directa a este respecto).
- <sup>2</sup> Confr. asimismo *Debate feminista*, núms. 8 y 9. México, D. F., 1994. Núm. 8: Jean Franco, "Invadir el espacio público, transformar el espacio privado", pp. 267-290. Diamela Eltit, "Presentaciones, presentimientos.", pp. 307-309. Martín Hoppenheim, "Exposición sobre libro de Nelly Richard." pp. 310-315. Núm. 9: Hortensia Moreno: "Crítica literaria feminista" pp. 107-112. Irene García, "Teoría literaria feminista contemporánea: el problema de

la representación", pp. 113-115. Nattie Golubov, *La crítica literaria feminista contemporánea: entre el esencialismo y la diferencia*, pp. 116-126. Nelly Richard, "¿Tiene sexo la escritura?", pp. 127-139. Enid Álvarez, "Ellos es lugar donde me pongo", pp. 140-149. Gayatri Chacravorty Spivak, "El desplazamiento y el discurso de la mujer", pp. 150-182. Lucía Guerra, "La problemática de la representación en la escritura de la mujer", pp. 183-192. Enrico Mario Santi, "El sexo de la escritura", pp. 193-198. Graciela Martínez-Zalce, "Las escrituras del yo en la obra de Margaret Atwood", pp. 199-211. Meaghan Morris, "Apología: más allá de la desconstrucción/ ¿qué es eso de superar?"", pp. 121-230. Barbara Beck y Evelyne Krause-Kerruth, "Otro tipo de lógica", pp. 231-238. Irene García, "Crítica y teoría literaria: una guía de lectura", pp. 236-244.

- <sup>3</sup> Cfr. a este respecto los artículos de Nelly Richard: "¿Tiene sexo la escritura?" y de Nattie Golubov: "La crítica literaria feminista contemporánea: entre el esencialismo y la diferencia".
- <sup>4</sup> Nelly Richard, *op. cit.*, p. 130.
- <sup>5</sup> Cfr. El Diálogo de *Timeo*, Julia Kristeva citada por Toril Moi en *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1978, p. 171, y citada también por Nelly Richard, *op. cit.*
- <sup>6</sup> *Supra*, nota núm. 2.
- <sup>7</sup> Yo pondría esta afirmación en plural: las décadas pasadas. Pero quizá el singular de Franco se deba a que este artículo fue escrito ya hace tiempo. La referencia lo ubica en una publicación aparecida en 1992.
- <sup>8</sup> Wolfgang Iser, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987, p. 143.
- <sup>9</sup> Sobre los casos de Isabel Allende, Ángeles Mastretta y Laura Esquivel no hago mayor comentario pues son ampliamente conocidos en nuestro contexto. Banana Yoshimoto (Tokio, 1965) Su primera novela: *Kitchen* (1988), México, Tusquets, 1990, tuvo más de seis millones de lectores, con un gran número de ediciones, un éxito de ventas inmenso, no sólo en el Japón sino en Francia, Inglaterra, Italia, Estados Unidos, España... y así ha seguido ocurriendo con los siguientes textos narrativos y ensayos que ha escrito.

Jeanette Winterson (Lancashire, 1959), *Fruta prohibida* (1984), *La pasión*, *Espejismos*, las tres novelas publicadas por Edhasa, España, *Escrito en el cuerpo* (1992) Barcelona, Anagrama, 1994. Ami Tan (Oakland, Calif. 1952), *El club de la buena estrella* (1989) traducido al español por Barcelona, Tusquets, 1990. Annie Ernaux, (Normandie, Francia) *Puro amor* (Gallinard, 1992) publicada en español por Barcelona, Tusquets, 1993. Carmen Riera (Mallorca, 1949) *Jo pos per testimoni les gavines* (1977) fue un best-seller catalán. *Cuestión de amor propio* se publicó en catalán en 1987. En español: Barcelona, Tusquets, 1988.

<sup>10</sup> Banana Yoshimoto obtuvo con *Kitchen* los premios literarios *Kaien* y el *Izumi Kyoka* los premios literarios más codiciados en el Japón. Jeanette Winterson recibió por su primera

novela *Fruta prohibida*, el galardón Whitebread Award, otorgado a la mejor primera novela. *La pasión* recibió el *John Llewellyn Rhys Memorial Prize*, y *Espejismos*, fue premiada por la Academia Americana de las Artes y las Letras con el *E. M. Forster Award*. Annie Ernaux recibió con su cuarta novela, *La Place*, el prestigioso *Prix Renaudot*.

<sup>11</sup> Vid *supra*, p. 3.

<sup>12</sup> Óscar Tacca, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1978, 2a. edición, p. 38.

<sup>13</sup> Laura Esquivel, *Como agua para chocolate. Novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros*, México, Planeta Mexicana, 1989.