



Colección **1**  
Lenguaje y acción

# El compromiso literario en la reflexión de lo político

Porfirio Cardona-Restrepo  
Freddy Santamaría Velasco  
Óscar Hincapié Grisales  
*Editores*



Universitat  
Konstanz



Red de cooperaci3n  
"Nuevas perspectivas en teoría de la cultura"



Sozialwissenschaftliches Archiv  
Konstanz Alfred-Schutz-Gedachtnis-Archiv

801.3  
C737

Cardona Restrepo, Porfirio, editor  
El compromiso literario en la reflexión de lo político / editores Porfirio Cardona-Restrepo, Freddy Santamaría Velasco y Óscar Hincapié Grisales.  
-- Medellín: UPB, 2018.  
288 páginas, 16.5 x 23.5 cm.  
ISBN: 978-958-764-623-8 / 978-958-764-624-5 (versión web)

1. Política y literatura – 2. Violencia y literatura – 3. Literatura – Aspectos sociopolíticos – I. Santamaría Velasco, Freddy, editor – II. Hincapié Grisales, Óscar, editor – III. Título

UPB-CO / spa / RDA  
SCDD 21 / Cutter-Sanborn

© Porfirio Cardona-Restrepo  
© Freddy Santamaría Velasco  
© Óscar Hincapié Grisales  
© Editorial Universidad Pontificia Bolivariana  
Vigilada Mineducación

**El compromiso literario en la reflexión de lo político**

ISBN: 978-958-764-623-8  
ISBN: 978-958-764-624-5 (versión web)  
DOI: <http://doi.org/10.18566/978-958-764-624-5>  
Primera edición, 2018  
Escuela de Derecho y Ciencias Políticas  
Facultad de Ciencias Políticas  
CIDI

*Grupo de Investigación:* Estudios Políticos. *Línea:* Teoría política. *Proyecto:* Discurso y prácticas políticas en el marco del pluralismo democrático. *Radicado:* 955B-12/17-36

*Grupo de Investigación:* Lengua y Cultura de la Escuela de Educación y Pedagogía. *Proyecto:* Didáctica de las lenguas clásicas: aprendizaje y enseñanza en la formación universitaria. *Radicado:* 137C-05/18-42.

**Gran Canciller UPB y Arzobispo de Medellín:** Mons. Ricardo Tobón Restrepo

**Rector General:** Pbro. Julio Jairo Ceballos Sepúlveda

**Vicerrector Académico:** Álvaro Gómez Fernández

**Decano Escuela de Derecho y Ciencias Políticas:** Luis Fernando Álvarez Jaramillo

**Director Facultad de Ciencias Políticas:** Porfirio Cardona Restrepo

**Editor:** Juan Carlos Rodas Montoya

**Coordinación de Producción:** Ana Milena Gómez Correa

**Diagramación:** Ana Milena Gómez Correa

**Corrección de Estilo:** Santiago Gallego

**Dirección Editorial**

Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2018  
Correo electrónico: [editorial@upb.edu.co](mailto:editorial@upb.edu.co)  
[www.upb.edu.co](http://www.upb.edu.co)  
Telefax: (57) (4) 354 4565  
A.A. 56006 - Medellín - Colombia

**Radicado:** 1758-17-09-18

Prohibida la reproducción total o parcial, en cualquier medio o para cualquier propósito, sin la autorización escrita de la Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.

# Las formas literarias de la narración de sí<sup>1</sup>

SELEN ARANGO RODRÍGUEZ<sup>2</sup>  
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA - COLOMBIA

## Introducción

El género no es una capacidad y no es innato como el lenguaje. De esta manera, no se puede afirmar que todos los seres humanos nacemos con él. El género es una construcción social, cultural y psíquica (Butler, 2007/2017; Lamas, 1996/2013) que constituye y limita a los sujetos. Es una construcción social porque al nacer se registran nuestro nombre y género, el cual se asigna por nuestros progenitores a partir de nuestro sexo biológico, es decir, sexo femenino para las bebés y sexo masculino para los bebés. Es una construcción cultural en tanto las personas que integran a una cultura esperan ciertas costumbres y comportamientos en razón del género asignado en el nacimiento por el sexo biológico. Es una construcción psíquica ligada con el deseo y la diferencia sexual, pues el sujeto elige las prácticas sexuales que más le generan placer sin que correspondan con su sexo biológico<sup>3</sup>.

- 
- 1 Este texto retoma elementos de la investigación doctoral *Narrarse a sí misma. El sujeto de la de/formación femenina como constitutivo de la pedagogía en tres novelas publicadas en América en los 80s*, desarrollada en el Posgrado en Pedagogía de la Universidad Nacional Autónoma de México entre 2010 y 2015.
  - 2 Poeta, Doctora en Pedagogía por la Universidad Nacional Autónoma de México, Magíster en Educación y Licenciada en Literatura y Lengua Castellana de la Universidad de Antioquia. En la actualidad es profesora de Pregrado y de Posgrado, asesora de prácticas pedagógicas y de proyectos de investigación en educación, literatura y feminismo en la Universidad de Antioquia. En sus publicaciones desarrolla las siguientes líneas de investigación: las relaciones entre la pedagogía, la literatura y los estudios culturales y feministas, narración de sí y creación literaria, pedagogías feministas, de/formación y prácticas desidentificadoras. Correo electrónico: selen.arango@outlook.com
  - 3 En la actualidad, para Marta Lamas, el sexo no puede asimilarse como un asunto meramente biológico en tanto: "Hoy se acepta que la sexualidad no es natural, sino que ha sido y es construida: la simbolización cultural inviste de valor, o denigra, al cuerpo y al

Pero, además de asignarnos un género y con él ciertas costumbres, se espera una performatividad (Butler, 2007/2017), esto es, una forma de relacionarse con el cuerpo que es calificada por las demás personas como adecuada o no según la manera como se repita. Elegir el vestido según el género es un acto que ejecutamos todos los días y que es censurado cuando no lo hacemos correctamente. Si una mujer decide ir a su trabajo vestida como un hombre, no performará adecuadamente aquello que sus colegas esperan de su género.

Los anteriores ejemplos dejan leer que “Si el género es los significados culturales que acepta el cuerpo sexuado, entonces, no puede afirmarse que un género únicamente sea producto de un sexo” (Butler, 2007/2017, p. 54). También, que es producto de varias “tecnologías sociales y de discursos institucionalizados, de epistemologías y de prácticas críticas, tanto de la vida cotidiana” (de Lauretis, 1989, p. 8) como de la íntima. Estas tecnologías, prácticas y discursos hacen parte de un sistema de sexo-género que preexiste al individuo, que prescribe lo que se entiende en cada cultura como femenino y como masculino, que asigna identidad y prestigios, y otorga ubicaciones en la jerarquía social.

Cada sujeto al observar al otro tiene como punto de partida lo que cree saber acerca de cómo deben ser las personas que son mujeres o hombres. Sin embargo, este saber es cuestionado cuando se presenta un cuerpo que “engaña la mirada” o que “no sabe performar bien su género” al combinar rasgos femeninos y masculinos al mismo tiempo. Las funciones atribuidas a los sujetos según su género hacen parte de un engranaje social y cultural que delimita su aparición o no en contextos sociales y políticos. Y este engranaje tiene como motor narrativas que refrescan en cada momento estas disparidades de género.

Si el género al parecer es objeto del registro, de la norma y de la censura por la sociedad y la cultura, ¿cuál sería la agencia de los sujetos para transformar estas representaciones? Una posibilidad para la agencia es la desidentificación. Según Muñoz (1999), la desidentificación se basa en el reciclaje de significados estables que en una cultura específica son usados

---

acto sexual. Bajo el término *sexo* se caracterizan y unifican no sólo funciones biológicas y rasgos anatómicos, sino también la actividad sexual. No sólo se pertenece a un *sexo*, se tiene *sexo* y se hace *sexo*” (1996/2013, p. 357; cursivas de la autora).

constantemente. Esta acción expone los universalismos y prejuicios, a la vez que incluye en esta significación a comunidades marginadas y excluidas.

En este texto se analiza la creación literaria como un espacio de agencia. Este espacio le permite, especialmente a las mujeres, el diseño de formas literarias para narrar su propia historia, para ser las agentes de su autorepresentación. Antes de analizar las formas literarias para la narración de sí, es necesario describir el campo de la literatura latinoamericana y de la literatura chicana escrita por mujeres en tanto en él emergen las dos maquinarias que impulsan su desarrollo: una crítica a los ideales de formación y una crítica a las narrativas nacionalistas.

## La creación literaria y las mujeres

La literatura latinoamericana escrita por las mujeres es de vital importancia para analizar los procesos de consolidación de su visión crítica y desidentificatoria frente a los ideales de formación femeninos nacionales en el continente. Es una literatura menor (Deleuze & Guattari, 1978; González, 2009), una literatura no canónica que no se inscribe dentro de los circuitos de la literatura universal. Son letras que describen a un grupo de personas en razón de las señales que indican su carácter minoritario y sujeto a diferentes tipos de mecanismos patriarcales.

Como lo escribe Anderson (1983/1993), conocer la nacionalidad de una persona se tornó tan importante como tener una idea acerca de su género. Este saber acerca del otro hace parte de una propuesta formativa que funge a la par de las ideas de nación. Las comunidades imaginadas necesitaban de unos personajes, hombres y mujeres, que actuaran con relación a tiempos y espacios simultáneos, de los cuales no tenían conocimiento, pero sí quien los había imaginado; personajes creados a partir de imágenes, de formas a las cuales debían llegar a ser si cumplían con unos requerimientos específicos. Desde una mirada antropológico-pedagógica, los ideales de formación son imágenes de mujer y de hombre a formar dispersas en los discursos que circulan en una determinada época en tanto remiten al

[...] cúmulo de símbolos colectivos que todos los miembros de una sociedad conocen, [donde] se halla disponible un repertorio de imágenes con el que visualizamos una completa representación de

la realidad social y del paisaje político de la sociedad, el repertorio mediante el cual podemos interpretar estas imágenes y gracias al cual recibimos interpretaciones (Scheuerl, 1985, p. 19).

Las imágenes de hombre y de mujer en una determinada época y en un contexto geopolítico específico aparecen como resultado de un largo proceso que se vincula directamente con los discursos aceptados o no de una época, y con el concepto de hombre y de mujer, es decir, con un saber antropológico.

Estas literaturas son escritas por Sherezadas criollas<sup>4</sup> (Araújo, 1989) para prolongar su libertad y posponer la condena de los tributos patriarcales de la maternidad y del cuidado, del postergamiento de sus búsquedas personales. En el marco del *boom literario femenino hispanoamericano* (Cantero, 2004), la Sherezada criolla, a partir de los ochenta, logró hacerse narradora de sí misma, afinando su voz en la transformación y decisión de crear sus propias representaciones. Esto mismo sucedió en el ámbito de la literatura chicana<sup>5</sup> escrita por mujeres.

La literatura chicana antes de los ochenta no era reconocida en el ámbito académico, era una literatura minoritaria. Su reconocimiento es posible a través de las luchas de las mujeres de color, del movimiento feminista de la tercera ola, siendo acusadas en muchas ocasiones como traidoras (Alarcón, 1989; Gutiérrez, 2015) por algunos hombres que las consideraban como opositoras de las “buenas tradiciones mexicanas”. La literatura chicana es *un* puente que en este texto sustenta el desplazamiento de la voz narrativa a través de diferentes formas literarias que dan cuenta de la emergencia de una narrativa en la que los sujetos cuentan su propia historia. Relatos que escriben los alzamientos de su voz sobre la maquinaria del género en sus

---

4 Helena Araújo, en *La Sherezada Criolla. Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*, reapropia el término “criolla” en términos políticos y culturales. Criollo o criolla en la época de la colonia latinoamericana tenía dos acepciones. La primera hace referencia a los/as hijos/as nacidos de europeos/as en América Latina; la segunda se refiere al criollismo, movimiento de los hijos/as de españoles/as y de americanos/as nacidos en América que querían buscar una identidad propia a través del pasado indígena.

5 Se nombra como chicana a una persona con ascendencia mexicana nacida en los Estados Unidos. Se ha nombrado su literatura como literatura chicana tanto por la ascendencia de sus autores/as como por el reconocimiento que en ella se puede leer de las implicaciones de la migración y del habitar en dos culturas: la mexicana y la estadounidense. Especialmente, lo que significa vivir en la frontera de ambas culturas.

contextos de origen. Narrarse a sí es la trayectoria formativa de quienes tienen otras lenguas, otras formas de decir y de habitar los espacios.

Para el estudio de las formas literarias para la narración de sí me apoyaré en tres novelas, publicadas y ubicadas geoespacialmente en diferentes puntos de América: *The Mixquiahuala Letters* (1986) de Ana Castillo (Nueva York, Estados Unidos), *La forma del silencio* (1987) de María Luisa Puga (Ciudad de México, México), y *Reptil en el tiempo. (Ensayo de una novela del alma)* (1986) de María Helena Uribe de Estrada (Medellín, Colombia).

*La forma del silencio*<sup>6</sup> (LFS), publicada en México (1987) por María Luisa Puga, trata la transformación como un proceso que necesita del silencio propio de la creación literaria. Escribir literatura es un ejercicio que requiere atención tanto en su forma como en su contenido; es un ejercicio solitario que lo pueden anteceder prácticas de socialización, pero que necesita del alejamiento de las demás personas para su concreción. El silencio que rodea a la escritura literaria da cuenta del proceso reflexivo implicado en la búsqueda de las palabras que podrían traducir los pensamientos y que se concretan en una historia. La creación literaria es la frase que abre a LFS y sin ella no sería posible entender la decisión de la narradora personaje por fusionar en su narración la historia de dos personas: una mujer, de quien no conocemos su nombre, y de Juan.

En LFS, la niña y Juan son dos personajes totalmente diferentes; con sus historias la narradora personaje analiza la diferencia radical entre la formación femenina y la formación masculina en América Latina. Esta diferencia no sólo se enseña en la escuela, sino también en otras instituciones como la familia y el Estado que prescriben ideales de formación en correspondencia a las pautas de género de las sociedades y no con las búsquedas personales que cada sujeto perfilará con relación a sus procesos identitarios y prácticas sexuales.

*Reptil en el tiempo*<sup>7</sup> (RET) es la novela de María Helena Uribe de Estrada, publicada en Medellín (1987). La figura del reptil es la base de la narradora personaje para escribir acerca de su proceso de desidentificación.

---

6 De ahora en la adelante en las citas directas como LFS, seguido del número de página en el que se encuentra la cita.

7 De ahora en la adelante en las citas directas como RET, seguido del número de página en el que se encuentra la cita.

El reptil es un animal que puede sobrevivir en dos hábitats: la tierra y el agua, pero que en ninguno de ellos puede estar mucho tiempo. Esta ambivalencia hace referencia al encierro desde el cual escribe la narradora personaje: un cuarto en una cárcel administrada por monjas con una ventana para mirar a las otras presas con las que comparte la marca del encierro.

La causa de su condena es el asesinato accidental de su mejor amiga mientras tenían una discusión. Su amiga afirmaba que ya no la conocía. La mató tirándole un cenicero a la cabeza. En la cárcel escribe ESTOS PIES NUESTROS (sic), una novela capitulada acerca de las historias de Mateo, Maligda, Renato, Magdalena, Mariana y Julián.

En *The Mixquiahuala Letters*<sup>8</sup> (TML), publicada en Nueva York (1987), la narradora personaje viaja a México desde los Estados Unidos en dos ocasiones: la primera para conocer el lugar de donde proviene su familia y la segunda para encontrar un lugar al cual pertenecer luego de su separación. Cada visita reseñada narra un tiempo de transformación en la vida de Teresa, en el que justamente necesita volver a México como si retornara a sus raíces. En la novela, la madre es el territorio que acoge Tenochtitlán, el símbolo antiguo de lo mexicano, oculto, conquistado, silencioso. La novela tiene dos personajes: Alicia, quien nació en los Estados Unidos, habla inglés y es hija de padres españoles exiliados; y Teresa, autora de las cartas, nacida también en los Estados Unidos, hija de dos hispanoparlantes mexicanos que cruzaron la frontera.

TML es una novela compuesta por cartas que pueden leerse de manera indistinta para comprender la de/formación como una historia fragmentaria cuyos hilos conductores son los de los aprendizajes extranjeros, a través del viaje a otros espacios a los cuales se intenta pertenecer, sin serlo totalmente. Es la búsqueda de la extranjera y de quien huye de su nación para darse cuenta que pertenece a la escritura, a la creación de sí misma.

Un aspecto a tener en cuenta a la hora de analizar al personaje es su discurso, el cual puede ser de naturaleza verbal (tomar la palabra) y no verbal (señalar, correr, oler). El personaje cuando toma la palabra dentro de

---

8 De ahora en la adelante en las citas directas como TML, seguido del número de página en el que se encuentra la cita. TML cuenta con traducción al español realizada por Mónica Mansour. Para la traducción al español de los fragmentos seleccionados se usará Traduc. para indicar el número de la página.

la narración es un narrador delegado. En una novela pueden coexistir varios narradores delegados, dando lugar a lo que Bajtín denominó como polifonía: alternancia entre la voz del narrador y la de los personajes. Estas voces delegadas, que se agencian la posición de narrador aún siendo personajes, actantes de la novela y ejes sin los cuales no habría historia que contar, son las que en este texto se denominarán como narradoras personaje.

La figura del narrador-personaje desde el ámbito de la narratología es definida en el marco de la narración homodiegética. En este tipo de narración, la voz tiene la responsabilidad sobre el mundo narrado, haciendo que incremente el grado de subjetividad. De esta manera, “toda narración homodiegética *ficcionaliza* el acto mismo de la narración. El narrador deja de ser una entidad separada y separable del mundo narrado para convertirse en un narrador personaje.” (Pimentel, 1998, p. 141; cursivas de la autora).

En las tres novelas elegidas existe un grado de subjetividad superior, necesario para identificar las formas literarias para la narración de sí. Estas prácticas se ubican a nivel identitario de las mujeres narradas, pero también a nivel del acto de la creación literaria. Todas ellas se interesan en ficcionalizar el género literario de la novela desde los límites que sostiene con las novelas epistolares, la novela corta, el cuento, la poesía, y con la autoridad de la voz que narra al conocer toda la información relacionada con su proceso, mientras selecciona fragmentos que comparte con los/as lectores/as.

## Una maquinaria en contra de los ideales de formación nacionales

En *Comunidades imaginadas* (1993), Benedict Anderson argumenta que los proyectos nacionales de creación de identidad se sustentaron en procesos imaginativos que van desde la fe de adscripción a un territorio que ningún poblador ha visto en su totalidad, pasando por el reconocimiento de las características de las personas que allí habitan, y de sus fronteras con otras naciones. Pero también, las naciones se fundaron a partir de discursos que prescriben cuáles son las características de los hombres y de las mujeres que representan la identidad nacional. Estas prescripciones categorizaron como anormales a personas homosexuales, lesbianas, transgénero y transexuales.

Aparecen, entonces, ideales de hombre y de mujer a formar para una nación, pues eran los únicos géneros válidos. Estos ideales se producen a partir de imaginarios sociales, culturales y de género en el marco de una

nación; de manera característica, estos ideales sustentan los proyectos de nación. Bourdieu (1999), en *La dominación masculina*, escribe que las feministas se han dedicado a estudiar, con mayor frecuencia, cómo la diferencia entre los sexos<sup>9</sup> es sostenida a través de la familia, optando menos por una mirada a la escuela y al Estado, dos estancias que instauran principios de dominación masculinos a través de un programa social de percepción.

Este programa se conforma a partir de lo que Bourdieu (1999) denomina “experiencia experimental” (p. 17) y que puede comprenderse como las formas de clasificación con las cuales construimos el mundo. Incorporamos tal programa a partir de una división de los objetos y de las actividades (sean o no sexuales), y de un conjunto de oposiciones homólogas, “[...] alto/bajo, arriba/abajo, delante/atrás, [...] fuera (público)/dentro (privado), etc., que para algunos corresponden a movimientos del cuerpo (alto/bajo // subir/bajar, fuera/dentro // salir/entrar)” (Bourdieu, 1999, p. 20).

La posible similitud entre estas oposiciones, a través de su diferencia, mantiene a nivel de la significación lo diferentes que son los sexos. La estrategia discursiva más relevante de este programa es agrupar en el conjunto de “lo natural” y “de preexistente” lo disímil entre los sexos, y borrar las preguntas alrededor de cómo el orden social se estructura a partir del orden masculino. Para Bourdieu (1999),

[...] el orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya: es la división sexual del trabajo, distribución muy estricta de las actividades asignadas a cada uno de los dos sexos, de su espacio, su momento, sus instrumentos; es la estructura del espacio, con la oposición entre el lugar de reunión o el mercado, reservados a los hombres, y la casa, reservada a las mujeres, o, en el interior de ésta (p. 22).

---

9 Bourdieu entiende por sexos al sexo masculino y el sexo femenino, y los estudió a partir de cómo se oponen en el orden social por medio de unas actividades y características que son asignadas a un sexo y a otro, y que establecen y naturalizan su diferencia. Su trabajo no aborda el género como construcción social, cultural y psíquica de la diferencia, pero entrega elementos relevantes para la reflexión que en esta tesis se emprende acerca del vínculo entre género, experiencia y nación.

Esta máquina simbólica reproduce históricamente tal orden con la ayuda de unos agentes específicos: Familia, Iglesia, Escuela y Estado, los cuales distribuyen las funciones en el espacio social según los sexos, correspondiendo a las mujeres el espacio doméstico o el estar adentro, y no afuera, en el ámbito público. Esta construcción no sólo es posible por medio de un orden ahistórico y diferenciado, como lo escribe Bourdieu (1999), sino también a través de estrategias narrativas fundacionales que apoyaron a los ideales de formación.

## Una maquinaria en contra de los géneros literarios para la nación

Doris Sommer (2004), en *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*, visualiza el programa analizado por Bourdieu (1999) desde las prácticas narrativas, específicamente en los romances publicados en América Latina en el siglo XIX, en plena constitución de sus naciones. Sommer (2004) escribe en su introducción:

Por *romance*, entiendo una intersección entre nuestro uso contemporáneo del vocablo como historia de amor y el uso del siglo XIX, que distinguía al género como más alegórico que la novela. Los ejemplos clásicos en América Latina son las inevitables historias de amantes desventurados que representan, entre otros factores, determinadas regiones, razas, partidos e intereses económicos. Su pasión por las uniones conyugales se desborda sobre una comunidad sentimental de lectores, con el afán de ganar tanto partidarios como corazones (p. 22).

Estos romances, o novelas, fueron escritos, por lo general, por autores relacionados con el desarrollo pleno de la nación en ciernes; podían redactar, desde una posición privilegiada, las características a las que debían amoldarse los hombres y las mujeres por medio de la creación de héroes. Sin embargo, y de manera paradójica con lo expuesto por Bourdieu (1999), estos héroes no tenían siempre actitudes masculinas; estaban pasando, mientras defendían a la nación, de un lado a otro entre los rasgos generalmente asociados a lo masculino y a lo femenino, como la pasión y las lágrimas.

Para Sommer (2004), durante el tiempo de una generación: entre 1850 y 1880, “[...] los romances idearon sociedades civiles mediante patrióticos héroes afeminados” (p. 32); muestra de ello son “[...] las finísimas manos de Daniel Bello en *Amalia*, la fragilidad femenina de Rafael San Luis en *Martín Rivas*, y la facilidad con la que, a la menor provocación, los héroes se desatan en lágrimas en todas estas novelas” (p. 33). Estos héroes, como Werther, el joven protagonista de la novela de formación de Goethe *Los sufrimientos del joven Werther*, dan cuenta de los primeros esfuerzos por narrar la experiencia de la formación.

Para Fabre (2011), el *Bildungsroman* (novela de formación) cuenta con dos características: desde la narrativa, desarrolla los preceptos de la *Bildung* alemana, y se posiciona frente al carácter consumado del héroe de la epopeya para describir la formación de un carácter. Así, en esta novela no concierne la hazaña, sino el héroe en la búsqueda de su identidad; todo esto en el marco de un ámbito de aprendizaje informal, en el que interesa, más que asistir a la escuela, la comprensión de sí mismo a través del viaje. Este género literario corresponde a la comprensión de los románticos ademanes de la vida: “[...] como un libro y la novela como una vida bajo forma de libro” (Fabre, 2011, p. 224).

La estrategia narrativa del *Bildungsroman* resultó muy acorde para dar forma al discurso de los romances fundacionales de América Latina del siglo XIX como lo muestra Sommer (2004). En ellos, la experiencia del héroe tuvo lugar a través de su reflexión y de permitir que sus sentimientos fuesen plenos, pero siempre, sin dejar a un lado la búsqueda principal: contribuir a su nación en ciernes con su descendencia y con la producción de conocimientos científicos. De esta manera, como anota Sommer (2004), los héroes de los romances fueron como Werther, “[...] pero sin dejar que la pasión jamás ofuscara la razón, idealizados jóvenes que compartían la apariencia delicada y los sentimientos sublimes de sus también idealizadas compañeras para poder fomentar lazos íntimos” (p. 32).

Para Sommer (2004), estas novelas complican la noción de ideal femenino, en especial, “el supuesto de que las pasiones domésticas resultan triviales frente a los ideales patrióticos” (p. 33). Un ejemplo de estas narrativas es la producción de Soledad Acosta de Samper: esta autora colombiana edita como libro en 1888 a *Una holandesa en América*, novela que conjuga el relato enunciado por una voz testigo que introduce las situaciones de los personajes y que se desplaza al silencio cuando aparecen las epístolas

intercambiadas entre Mercedes y Lucía, y entre Lucía y Rieken, su prima. En esta narración, el vínculo del viaje de Lucía con la transformación de su subjetividad y de sus imaginarios sobre América, lleva a considerarla como novela de formación (Arango, 2010).

Novelas como las de Soledad Acosta de Samper enseñan que las mujeres escriben acerca de sus pensamientos en el marco de la constitución de las naciones, a pesar de que la sociedad ponga en tela de juicio su capacidad para razonar acerca del ideal femenino decimonómico. Para Jean Franco, este fenómeno se debe, como escribe en *Conspiradoras. La representación de la mujer en México*, a “[...] una virilización de la literatura como respuesta compensatoria al lugar humilde de América Latina en el sistema mundial, para que las mujeres quedaran sorprendidas por la trivialidad de sus propias preocupaciones” (Franco, 1994, citada en Sommer, 2004, p. 74). Así, a las mujeres se les hacía saber que no tenían nada que escribir pues su experiencia era trivial y común.

La contradicción en los ideales de lo que debe ser una mujer y un hombre a través de una educación especializada para las mujeres en razón de lo que se pensaba podían hacer, y de las heroínas y de los héroes en las narraciones fundacionales, da cuenta de un conflicto identitario en la constitución misma de las naciones.

## Las formas literarias al margen

Los géneros literarios al margen, *outlawgenres*, son usados por quienes no cuentan para el discurso hegemónico y han decidido usar formatos discursivos “desprestigiados”, como los propios de la escritura de las mujeres: la carta, el diario, los testimonios; para apropiarse de su palabra y para sus disertaciones acerca de su proceso de transformación. Estos géneros:

[...] se caracterizan por tener orígenes debatibles y categorizaciones variadas o difíciles de estipular con limpieza. La emergencia de estrategias narrativas y de adopción de voz y autoridad a partir de estos géneros representa el cuestionamiento a los cánones y convenciones que tradicionalmente habían despreciado o considerado como menor dicha producción narrativa, lejos de poder acceder a la categoría de “obra maestra” (Belausteguioitia & Mingo, 1999, p. 24).

Si bien la emergencia de estos géneros no es muy clara para la crítica literaria hegemónica, es visible su importancia para quienes no cuentan, sobre todo para las feministas de color<sup>10</sup> y para las feministas negras. La aparición de estos géneros se debe a una afectación radical relacionada con las políticas de la ubicación y de la mirada. Caren Kaplan (1992), en el marco de la escritura autobiográfica, considera que estos géneros representan no sólo a la autoría individual, sino también a un discurso sobre la situación y la localización.

Estos géneros literarios constituyen la estructura mediante la cual las narradoras personaje desarrollan su crítica a la idea de experiencia femenina a través de prácticas pedagógicas feministas. En las novelas que aquí se analizan, las circunstancias del proceso de transformación afectan la localización y la mirada. Para Gore (1992), el estudio de la práctica feminista no debe enfocarse en cómo el otro se relaciona con su género y con el de los otros, sino, justamente, en aspectos invisibles, casi no notables, como lo es el proceso de la invención de sí mismo; de manera más concreta, “las relaciones poder-saber como aparecen en el discurso” (p. 157).

Las relaciones de poder-saber que circulan no sólo en la sociedad, sino también en instancias discursivas como los ideales de formación (Scheuerl, 1985), configuran tales relaciones y hacen posible la autovigilancia de una mujer sobre su proceso de formación por miedo a no ser aceptada en su entorno social. Estas relaciones no afectan la manera como los sujetos son vistos, sino las formas como ellos enfocan la mirada hacia sí, en este sentido, la forma como establecen relaciones consigo mismos.

---

10 Usamos el término de color para referirnos, especialmente, a las mujeres que, a través de su lucha contra la dominación racial, han emprendido, como escribe Lugones (2008), “un movimiento solidario horizontal” (p. 75). Este término fue adoptado en Estados Unidos por las mujeres que a través de un vínculo luchan por no ser separadas por mecanismos coloniales como el racismo; estas mujeres son, para Lugones (2008): “indígenas, mestizas, mulatas, negras, cherokees, puertorriqueñas, sioux, chicanas, mexicanas, pueblo, en fin, toda la trama compleja de las víctimas de la colonialidad del género” (p. 75).

## La fragmentación de la experiencia

La fragmentación de la experiencia es una forma literaria para la narración de sí. En *Reptil en el tiempo* abunda el uso de fragmentos de un diario escrito: “Ayer murió Martina María. No fui a su entierro porque estuve enferma” (RET, p. 70). El diario es una modalidad discursiva que tiene como fin ser el espacio donde los sujetos, además de describir sus vivencias, despliegan reflexiones acerca de sí. Esta modalidad pertenece al género discursivo de la confesión. Para Foucault (1977), “la confesión es un ritual del discurso en el cual el sujeto que habla coincide con el sujeto del enunciado” (p. 78). La confesión no sería posible sin que exista otro al cual se dirige el discurso. Parafraseando a Foucault, en este ritual también circula el poder en tanto hay un alguien al cual estamos confesando algo. En RET, esta confesión, como se ha visto, se da de manera ambivalente en la narradora personaje. Ella confiesa para cuestionar los ideales de formación que debe seguir y para ser escuchada por Dios.

En *La forma del silencio*, el ritual de la confesión lo hace una escritora a su narradora. En cada momento le confía sus ideas acerca de la sociedad en la cual está inmersa: “Contar para poder ver. Para saber qué es lo que uno ve. No es lo mismo saber que uno vio. Hay que contar para redondear. Para poner en marcha una serie de cosas que no sabía que había visto.” (LFS, p. 111).

*The Mixquiahuala Letters* es una novela epistolar escrita con el arte de la fragmentación. La fragmentación es característica de la escritura de un viaje, el cual es diferente al que emprende el héroe masculino de la novela de formación o *Bildungsroman* (Arango, 2010). La narradora personaje escribe su cuerpo en la experiencia de la escritura y no le interesa que sus historias queden fragmentadas en las cartas y que con ellas no pueda construirse una historia de principio a fin. La fragmentación de las experiencias de de/ formación en la novela muestra la imposibilidad de comprender un viaje en su totalidad, pues algo se escapa de lo que las palabras pueden abarcar: las sensaciones, las emociones, los olores y los colores vistos. La novela constituye todo un esfuerzo por la búsqueda de la transformación, abandonando la necesidad de comprenderlo todo, característica de la *Bildungsroman*. TML rescata la incompreensión, los espacios vacíos en la novela, como una forma de aprendizaje.

En RET y en LFS, la escritora le cuenta a la voz narradora lo que entiende por el acto de contar y esta práctica parece que se traslada de la

escritura de diarios tanto de parte de María Helena Uribe de Estrada como de María Luisa Puga, las autoras. En el caso de Puga, la escritura de estos diarios se dio durante toda su vida, publicando de manera completa *Diario del dolor*, un texto en el que aborda su relación con el cáncer, enfermedad que causó su fallecimiento.

## La escritura epistolar

Otra forma literaria para la narración de sí es un género literario considerado como *menor*. Darcie Castillo (2002) ubica la carta junto con otras literaturas menores como el testimonio, la memoria, la crónica, el diario de viaje e íntimo. La literatura menor, escriben Deleuze & Guattari (1978), es aquella hecha en una lengua mayor –como el español– por personas que representan la minoría y que contienen un alto contenido político y colectivo. La preocupación de la novela por problemáticas individuales no es de interés para la literatura menor, en donde, por ejemplo, “el triángulo familiar establece su conexión con otros triángulos, comerciales, económicos, burocráticos, jurídicos, que determinan a aquél.” (p. 29). Estas producciones tienden a abarcar a un grupo de personas solidarias con diferentes causas. Es una literatura revolucionaria:

Lo que equivale a decir que “menor” no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida). [...] Escribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera. Para eso: para encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto (Deleuze & Guattari, 1978, p. 31).

Las cartas que conforman a TML tienen una estructura característica. Inician, por lo general, con un saludo: el más común es Alice, el nombre de la persona a la que van dirigidas, encerrado por signos de admiración y precedido por un *Poor* [pobre] o por una Hermana o con dos puntos como aviso del desarrollo de la carta. Algunas no tienen saludo. El contenido de las cartas entremezcla el desarrollo de historias que no parecen tener conexiones con las de otras cartas, haciendo imposible un hilo conductor que las amarre

a una historia más amplia. Las despedidas, por su parte, terminan por lo general con la expresión “Siempre, Teresa”, “Tere” o “T”.

La estructura clásica de las cartas es saludo, desarrollo y despedida; la cual se cumple en TML, pero se transforma al no permitirnos conocer las respuestas que Alicia le enviaba a Teresa. Las cartas están dirigidas a Alicia, presente a lo largo de la novela, pero ausente desde el plano de la palabra. Su plano es el del silencio y desde allí actúa sobre la narradora personaje, a pesar de que conozcamos que sí hay intercambio de cartas entre ambas y un gran sentimiento de hermandad y de solidaridad, como escribe Teresa en la carta tres: “Our first letters were addressed and signed with the greatest affirmation of allegiance in good faith passion bound by uterine comprehension. In sisterhood. In solidarity. A strong embrace<sup>11</sup>.” (TML, p. 24).

Ortega (1996) encuentra este recurso de la ausencia de la remitente como un juego de la narradora personaje, en consonancia con la relación directa que presenta con Julio Cortázar en las páginas preliminares de la novela: *In memory of master of games, Julio Cortázar*. Analizándola desde la crítica literaria feminista, escribe Ortega, TML se plantea como un juego, ya que la misma narradora invita a jugar desde el inicio, apareciendo el interrogante: ¿no serán Teresa y Alicia producto de la escritura? La narradora está en un proceso de autoreconocimiento mientras escribe cartas a un personaje que no responde. Ortega formula el siguiente interrogante: “¿O, no serán Alicia y Teresa los opuestos/complementarios, los gemelos de todo mito fundacional?” (p. 109).

Este juego refiere a un mito fundacional de la literatura escrita por mujeres: la reapropiación del silencio como una estrategia capaz de narrar la situacionalidad de la condición de las mujeres en América Latina. Esta condición silenciosa en las conversaciones de hombres, en silencio ante las graves faltas a sus derechos humanos y el no acceso a la justicia, en silencio frente a la exclusión por género de la política, la educación y el acceso a un trabajo remunerado; es usada estratégicamente no sólo por las narradoras, sino también por las mujeres que han organizado su lucha a través de movimientos feministas que no han tenido la necesidad de agarrar las armas para que su silencio sea escuchado.

---

11 Nuestras primeras cartas estaban dirigidas y firmadas con la mayor afirmación de lealtad en buena fe, pasión ligada por la comprensión uterina. En hermandad. En solidaridad.

Las tretas del débil, como escribiría Ludmer (1985), no son otras que la capacidad de escribir cartas a un destinatario que parece no responder, pero que las autoras saben que leen sus mensajes; estos mensajes, en TML, tratan sobre la casa. Esta casa tiene que ver con el hogar materno, pero se vincula mucho más con la lengua, con las palabras que le fueron otorgadas por ancestros/os a los sujetos. Ortega (1996) elige el final quijotesco (de los tres índices propuestos para la lectura de la novela: cínico, quijotesco y conformista) porque la “trae de vuelta al comienzo, a la carta número uno, al principio de la escritura dándome los pensamientos de Teresa en este juego, que corroboran la búsqueda mítica de ella y la nuestra” (p. 113). El retorno a la casa siempre está marcado a través de la narración como un pensamiento que marca a Teresa: su búsqueda de un lugar geoespacial al cual pertenecer, México o Estados Unidos, no es otra que la pregunta por la genealogía de sí misma. Esta genealogía corresponde al proyecto de cuestionar la formación orientada a resolver ideales de formación que son dados.

La sensación de incompletud que genera la lectura de las breves historias en las cartas es uno de los efectos pedagógicos que desencadena la estructura de las epístolas en TML. También el uso del silencio para el aprendizaje tanto de la narradora personaje como de las personas que leen la novela.

Este uso estratégico del remitente cuya respuesta es ausente se localiza también en RET. Entre las páginas 46-47 aparece una carta que la narradora personaje, desde la cárcel, dirige a su hija e hijo:

Tendrás quince, veinte, treinta años, y toda la frescura del agua, a pesar de un sol ardiente de mediodía. Soñamos con esa mujer que tú serás, pero antes padeceremos juntos el dolor de crecer y envejecer, que es lo mismo (RET, p. 46).

A ti, mi príncipe de ayer, mi astronauta de hoy, dije lo mismo que a tu hermana, cuando eras un pedacito de hombre entre mis brazos (RET, p. 47).

Bajo el texto escrito de la carta, quien escribe se postula/envía un mensaje a sí mismo. Este mensaje es producto de un aprendizaje que, en el caso de las novelas, reflexiona sobre la constitución de la subjetividad de las mujeres allí narradas. Esto hace que las novelas pidan ser leídas con conceptos

en borradura (Derrida citado en Hall, 2003, p. 14), esto es, sin la expectativa de hallar experiencias formativas femeninas social y culturalmente aceptadas: madre, esposa, silencio, maternidad. Es, más bien, la lectura del desencuentro con esas experiencias, desencuadradas, volcadas como letras que van detrás de una postal a la cual solamente se le conoce la imagen que está adelante –imagen de mujer o de hombre a formar.

## La escritura poética

La tercera forma literaria para la narración de sí es la escritura poética. La poesía es el *outlawgenre* por excelencia. Es un género literario dinámico, pero también hermético para su lectura debido a la combinación de las palabras para lograr expresiones diferentes y cuya escritura requiere del conocimiento de las formas literarias. A su vez, es el género más corporal en tanto requiere de una comunicación continua con las emociones y los sentidos: ambos son su materia prima. Y, como la carta, es el género de la intimidad y de la expresión de lo vivido. De esta manera, resultaba ser imprescindible para las novelas que aquí se analizan en tanto es un género plástico. Debe recordarse que, a lo largo de la historia, la poesía se ha transformado a la par de la humanidad.

Ana Castillo, la autora de TML, además de ser feminista, chicana y novelista; es también poeta. En la novela, existen cartas-poema complementarias a la de/formación de Teresa, quien escribe poesía. El primer poema es la Carta Dos acerca de lo que ha significado el proceso de de/formación de los viajes de Teresa y de Alicia a México; llama la atención sobre el vínculo amistoso, empático, *uterino* que han logrado construir y que su juventud ha terminado. Esta carta muestra las características de los demás poemas en la novela: el verso libre y el trabajo de contar una historia a través de líneas cargadas de frases con una combinación amorosa y cómica, y en algunas ocasiones, melancólica y triste.

El último poema, cierre también de las cartas, cuenta la situación por la que está pasando Alicia. Se ha casado con Abdel, con un exsoldado norteamericano, quien conoció en un grupo de oración. Se apoderó de Alicia tanto que no le permitía moverse sin su autorización a la vez que dependía de ella. Fueron a visitar a Teresa, quien ya tenía a su bebé Vittorio. Abdel comenzó a jugar con el pequeño y se atrevió a decirle seriamente a

Alicia si él encargaba uno así con Teresa. Ya en su casa, Alicia comenzó a ser violentada por Abdel, quien veía la pronta renuncia de su esposa. Comenzó a tenerle rencor, a intentar empujarla por las escaleras; luego a dañar su obra pictórica. Un día Alicia se va con la excusa de ver a sus padres, Abdel ya sabía que pronto terminaría su matrimonio y decide suicidarse. Este drama es acompañado por los siguientes poemas (algunos fragmentos):

Abdel didn't know!  
He had brought his children  
to you  
children he had not been responsible for  
and expected you to be mother  
*to them as well as to him*<sup>12</sup>. (TML, p. 136)

There was one thing left to do.  
He would get even.  
He would make you pay.  
You'd be sorry. And how you would cry.  
i'm sorry too, Alicia<sup>13</sup>. (TML, p. 137)

*This is only a dream.*  
*Abdel, tell me you didn't do something*  
*to make me feel sorry for you*<sup>14</sup>. (TML, p. 138)

La narración de estos últimos trazos de la vida de Abdel en la de Alicia son el cierre de la novela. Se trata de una tragedia, acompañada por los pensamientos de Teresa, coros que reflejan lo que podría pasar por esos instantes en la mente de su amiga. El coro en la tragedia griega viene junto al drama, en la secuencia en donde el personaje trágico está sintiendo sobre

---

12 ¡Abdel no sabía! / Te había traído a sus niños / niños de los que no había sido responsable y esperaba que tú fueras su madre / *como también de él*. (TML, p. 189).

13 Quedaba una cosa por hacer. / Él se vengaría. / Te haría pagar. / Lo sentirías. Y cómo llorarías. / Yo también lo siento, Alicia. (TML, p. 190).

14 Esto es un sueño. / Abdel, dime que no hiciste algo / para que me dieras lástima. (TML, p. 191).

sí la carga de las acciones de los dioses. La poesía en TML, al pertenecer a las cartas mismas, refuerza la intimidad que se comparte a las/os lectoras/es.

En RET, la forma poética privilegiada es el epigrama. Esta forma literaria condensa brevemente un punto de vista a partir de expresiones que actúan como una verdad a secas. Algunos de ellos son:

(Cuando se detiene el futuro hay que recobrar los recuerdos y chuparlos y, como limones maduros, mascarlos en la sed) (RET, p. 39).

(No importa. Nadie me busca, nadie me aguarda. Soy la hoja perdida de un libro incompleto) (RET, p. 75).

(Las mujeres felices también tienen miserias. Yo devoré las mías con desesperación) (RET, p. 225).

La poesía en las novelas ubica la mirada sobre la amplitud del proceso de de/formación. Su extensión va desde la prosa, desde la narración, hasta la poesía, el verso, que con su contundencia da un golpe de dados sobre las experiencias de de/formación. Los poemas detienen la lectura y logran que el/la lector/a fije su atención en la capacidad de la narradora personaje para apelar a sus emociones.

## Conclusión: Escribir acerca de la constitución de sí misma

Las formas literarias mencionadas, como la escritura fragmentaria, la epistolar y la poética; constituyen prácticas desidentificadorias. Las prácticas desidentificadorias reapropian el poder que circula en los discursos y hacen que el excluido produzca significados. El extranjero de los discursos es quien los constituye. El discurso que regula aquello que deben hacer las mujeres se basa en narrativas que las representan como malas/buenas madres o hijas, amantes, brujas o putas. Este discurso produce advertencias, pero también significados. Al haber introyectado las anteriores imágenes de mujer, las narradoras personaje se desidentifican con el proyecto de nación y encuentran en la creación literaria un espacio para el diseño de una lengua propia con la cual sea posible resignificar estos mandatos nacionales.

El anterior recorrido a través de las formas literarias de la narración de sí permite considerar que el género es una construcción social, psíquica, sexual y cultural de la diferencia, y que, como la literatura, se va haciendo: sin nación, como búsqueda del deseo y como un proceso que puede desmentir nuestras más feacientes convicciones acerca de lo que creemos ser o esperan que seamos.

En tierra de nadie, las narradoras personaje de las novelas analizadas emprenden un doble proceso: el de la escritura de sus textos y el de su propia desidentificación al interior de un espacio que no tiene narrativas a igualar. Su experiencia es la de su búsqueda. No se dirige a un tipo de mujer específico. Su trabajo requiere del viaje como proceso del cual se encuentra con la mirada del otro que la intenta clasificar –como sucede con Teresa y Alicia en TML–, o que es capaz de obligarla a ser la niña que todos esperan a través de figuras de poder como el padre y la abuela en LFS. O del viaje reptil, arrastrándose a través del tiempo, de su necesidad de renunciar a la civilidad que normativiza a las mujeres como madres y esposas –como sucede en RET.

Las formas literarias abordadas en este texto, al encontrarse en el margen, representan la vida misma narrada en la ficción, o la del sujeto de la autobiografía en dónde las figuras de narrador y personaje se fusionan. En estas formas literarias, mediante sofisticados mecanismos estéticos, se alteran las miradas que proyectan los ideales de formación sobre las mujeres y los hombres, así como la heterosexualidad obligatoria sancionada por la heteronormatividad. Estas formas literarias dan una mirada desde abajo, de ladito –diría la narradora personaje de LFS– a la construcción de la idea de género en América Latina.

## Referencias bibliográficas

- Alarcón, N. (1989). Traddutora, Traditora: A Paradigmatic Figure of Chicana Feminis. *Cultural Critique*, 13, 57-58.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Arango R, S. (2010). De la poesía a la prosa, o imágenes de la formación femenina en el proyecto de nación colombiano del siglo XIX. *Historia Caribe*, 17, 67-88.
- Araújo, H. (1989). *La Sherezada Criolla. Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*. Bogotá: Editorial de la Universidad Nacional de Colombia.

- Bajtín, M. M. (1979/2009). "Autor y personaje en la actividad estética". En M. M. Bajtín (Ed.), *Estética de la creación verbal*. (pp. 13-199). México: Siglo XXI.
- Belausteguigoitia, M., & Mingo, A. (Eds.). (1999). *Géneros prófugos. Feminismo y educación*. México: Paidós.
- Bourdieu, P. (1999). *La dominación masculina* (J. Jordá). Barcelona: Anagrama.
- Butler, J. (2017). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (M. A. Muñoz, trad.). Barcelona: Paidós. (Obra original publicada en 2007)
- Cantero, M. Á. (2004). *El "boom femenino" hispanoamericano de los años ochenta. Un proyecto narrativo de "ser mujer"*. Granada: Universidad de Granada.
- Castillo, A. (1986). *The Mixquiahuala Letters*. New York: Anchor Books.
- Castillo, A. (1994). *Las cartas de Mixquiahuala* (M. Mansour, trad.). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes – Editorial Grijalbo.
- Castillo, D. D. (2002). La carta privada como práctica discursiva: algunos rasgos característicos. *Revista Signos*, 35(51-52), 33-57. Recuperado de [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-09342002005100003&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-09342002005100003&lng=es&tlng=es). 10.4067/S0718-09342002005100003.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor* (J. Aguilar, trad.). México: ERA.
- De Lauretis, T. (1989). Tecnología del género. En *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo* (pp. 33-69). Madrid: Horas y horas.
- Fabre, M. (2011). Experiencia y formación: la *Bildung* (A. Rendón, trad.). *Revista Educación y Pedagogía*, 23(59), 215-225.
- Foucault, Michel. (1977). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Traducción de Ulises Guiñazú. Madrid: Siglo XXI.
- González, H. (2009). *Género y Nación. La construcción de un espacio literario* (S. Ferreiro, trad.). Barcelona: Icaria.
- Gore, J. (1992). La ética foucaultiana y la pedagogía feminista. *Revista de Educación*, 297, 155-178.
- Gutiérrez, M. del S. (2015). *Autobiografía política y latinoamericana: una producción cultural contrahegémónica. Proyectos culturales que revelan procesos sociales que difieren y escrituras que convergen (palabras, vidas y utopías de Gloria Anzaldúa y Roque Dalton)* (Tesis doctoral sin publicar). Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F., México. Recuperada del Sistema Bibliotecario de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hall, S. (2003). Introducción: ¿quién necesita "identidad"? En S. Hall & P. Dugay (Comp.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39). Buenos Aires: Amorrortu.
- Kaplan, C. (1992). Resisting autobiography: outlawgenres and transnational feminist subjects. En J. Watson & S. Smith (Eds.), *De/Colonizing the Subject: Politics*

- and Gender in Women's Autobiography Practice* (pp. 115-138). Minneapolis: University of Minnesota.
- Lamas, M. (2013). (Comp.). *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG/UNAM – Porrúa.
- Ludmer, J. (1985). Tretas del débil. En P. González & E. Ortega (Eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas* (pp. 47-54). Puerto Rico: Ediciones Huracán.
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, 9, 73-101. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39600906>
- Muñoz, J. E. (1999). *Disidentifications: queers of color and the performance of politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ortega, E. (1996). *Lo que se hereda no se hurta (ensayo de crítica literaria feminista)*. Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Pimentel, L. A. (1998). *Relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: UNAM – Siglo XXI.
- Puga, M. L. (1987). *La forma del silencio*. México: Siglo XXI
- Scheuerl, H. (1985). *Antropología Pedagógica*. Barcelona: Herder.
- Sommer, D. (2004). *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Uribe de Estrada, M. H. (1986). *Reptil en el tiempo. (Ensayo de una novela del alma)*. Medellín: Editorial Molino de Papel.