

pia autoridad como profesor y a resistir sus efectos negativos. Por otra parte, refiere que sus expectativas respecto a los trabajos escritos solicitados a sus alumnos, estaban estrechamente vinculadas al propósito de conseguir que los estudiantes teorizaran sobre sus propias experiencias y no tanto que expresaran el significado de las teorías de otras personas. Asegura que todos los trabajos escritos buscaban situar a los estudiantes como productores culturales y los capacitaba para escribir de nuevo sus propias experiencias y percepciones mediante la confrontación con diversos textos, posturas ideológicas y teorías. Finalmente, recalca el autor, es precisamente en este espacio conformado por los imperativos de una pedagogía crítica, donde profesores y alumnos pueden volver a escribir, reafirmar y debatir la cuestión central de la vida y la política modernas de Estados Unidos: la meta cifrada en la consecución de una democracia multicultural y multinacional.

CONCEPCIÓN BADOS-CIRIA TECNOLOGÍAS AUTOBIOGRÁFICAS EN LAS NARRATIVAS PERSONALES DE LAS ESCRITORAS HISPANAS

La ocasión autobiográfica –en cualquier tipo de representación artística– se convierte en un espacio en el que manifestaciones culturales se entremezclan entre sí, posibilitando contradicciones y conflictos, pero también correspondencias y alternativas viables. En el momento actual, estamos asistiendo a una profusión de textos autobiográficos –diarios, cartas, ensayos, novelas autobiográficas, testimonios y otros–, textos que provienen, en su mayoría, de mujeres que pertenecen al llamado *tercer mundo*. Es por ello que términos como colonización y descolonización me parecen muy pertinentes a la hora de acercarme a un análisis de las narrativas au-

tobiográficas producidas por autoras hispanas.¹ En este contexto de cambio, cuestionamiento y resistencia al canon autobiográfico androcéntrico es en el que se producen las obras recientes de algunas escritoras hispanas contemporáneas sobre las cuales versará este trabajo: *Las genealogías*, de Margo Glantz (1981); *The Last Generation*, de la chicana Cherrie Moraga (1993); *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, de Rigoberta Menchú (1985); *La casa en Mango Street*, de Sandra Cisneros (1985); *Las hojas muertas*, de Bárbara Jacobs (1987) y *La "Flor de Lis"*, de Elena Poniatowska (1988).

Mi acercamiento a los escritos de estas mujeres consiste en un análisis crítico centrado en ciertos tropos o figuras retóricas, además de determinados tipos de figuración textual que posibilitan una representación de la

subjetividad y la individualidad femeninas. En *Textualizing the Feminine*, Shari Benstock considera que la crítica literaria se ha enfocado exclusivamente en la imagen y en la metáfora, como modos primarios de representación, dejando a un lado el papel que pueda jugar en un texto tanto el trabajo de figuración textual y gramatical como la puntuación (pp. xv-xxx). No cabe duda de que toda organización textual acontece mediatizada por estructuras psicosexuales, de modo que la escritura pone en escena el drama de la subjetividad y hasta qué punto la psique consciente o inconsciente se hace visible en el espacio literario. Concretamente, trataré de averiguar cómo ciertas figuras textuales, que escapan al orden visual reconocido como privilegiado u oficial, deben tenerse en cuenta a la hora de tratar una subjetividad psicosexual.

El análisis crítico que se centra en los tropos o figuras retóricas encuentra diferentes aproximaciones: el nivel

¹ El adjetivo "hispanas" incluye a las escritoras que, escribiendo en español o inglés, tienen origen hispánico o están nacionalizadas en países de Hispanoamérica. No incluye a las escritoras españolas.

teórico contempla la disolución de la autobiografía como género literario y tiene en cuenta el lenguaje en sí mismo como sistema de significación; en el nivel temático, tal análisis se dirige a discusiones de representación de la vida y la muerte; en el nivel ideológico y político, se enfoca en una retórica de la subjetividad y la individualidad. Propongo una combinación de los tres niveles, aunque destacando el primero; es decir, el estudio de las figuras retóricas recurrentes en cada obra, para ver qué de su uso deriva no sólo el contenido textual, sino también el homólogo ideológico que incluye la construcción de género del sujeto emisor.

En el caso de *Las genealogías*, de Margo Glantz, sobresale la figura de la metonimia como corriente que atraviesa de principio a fin las páginas de la obra. De acuerdo con el *Diccionario de términos filológicos*, de Fernando Lázaro Carreter, la metonimia es el tropo que "responde a la forma lógica *pars pro parte*" (p. 277). Ésta consiste en

designar una cosa con el nombre de otra que está con ella en una serie de relaciones del tipo: causa a efecto, continente a contenido, abstracto a concreto, genérico a específico, entre otras. En el prólogo de la obra leamos una afirmación:

Todos, seamos nobles o no, tenemos nuestras genealogías. Yo desciendo del Génesis, no por soberbia sino por necesidad... A mí no puede acusársese, como a Isaac Babel, de preciosismo o de biblismo, pues a diferencia de él (y de mi padre) no estudié ni el hebreo ni la Biblia ni el *Talmud* (porque no nací en Rusia y porque no soy varón) y sin embargo, muchas veces me confundí pensando como Jeremías y evitando como Jonás los gritos de la ballena (p. 13).

La obra, que recoge las conversaciones grabadas a sus padres por parte de la escritora, se encuentra dividida en 74 capítulos y está compuesta por

183 páginas. A lo largo del libro, Margo Glantz evoca y traza sus orígenes metonímicamente; es decir, recupera sus genealogías, que incluyen no sólo las más directas, las representadas por lazos de sangre, sino también aquellas más genéricas, las que son la causa y el continente de su propia subjetividad. En este sentido, Margo Glantz inscribe y nombra en el texto a numerosos personajes judíos, pertenecientes casi todos al mundo intelectual, para identificarse como su descendiente, su heredera, en suma: como una especie que pertenece a un gran género, en este caso la etnia judía. Al comienzo de la obra, la escritora expone su necesidad de desvelar de una vez por todas su identidad, ante la división a la que se encuentra destinada: ha nacido y vivido en México toda su vida, pero su aspecto, su apellido, los objetos que la rodean, los recuerdos de la infancia en los que se escuchan palabras en yidish y las festividades religiosas judías a las que la

niña Margo asistía como espectadora atenta, la confunden. Por eso dice:

Yo tengo en mi casa algunas cosas judías, heredadas, un *shofar*, trompeta de cuero de camero, casi mítica... También tengo un candelabro antiguo, de Jerusalén, que mi madre me prestó y aquí se ha quedado, pero el candelabro aparece al lado de algunos santos populares... Por ellos, y porque pongo un árbol de Navidad, me dice mi cuñado Abel que no parezco judía, porque los judíos les tienen, como nuestros primos hermanos los árabes, honor a las imágenes... Y todo es mío y no lo es y parezco judía y no lo parezco y por eso escribo-estas-mis genealogías (p.16).

En *Autobiographics. A Feminist Theory of Women's Self-Representation*, Leigh Gilmore propone la metonimia como más acorde con la epistemología feminista a la hora de la representación autobiográfica, ya que las escritoras

se autorrepresentan en relación con otros (pp. 77-78). La mujer prefiere un tropo de contigüidad y relación como la metonimia, a un tropo de jerarquía e individualidad como la metáfora. Esta última acontece en un eje vertical de significación y la metonimia en un eje horizontal. Preferir la una a la otra en un discurso de identidad es representarse a sí misma en el mundo de forma diferente. La metáfora aísla el ego y adopta su propia interpretación, mientras que la metonimia representa al ego en relación con otros, en continuidad, además de permitir una variedad de alternativas que resisten el significado metafórico. Tal es el caso de Rigoberta Menchú quien, desde las primeras páginas de *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, advierte:

Quisiera dar este testimonio vivo que no he aprendido en un libro y que tampoco he aprendido sola ya que todo esto lo he aprendido con mi pueblo y

es algo que yo quisiera enfocar. Me cuesta mucho recordarme toda una vida que he vivido, pues muchas veces hay tiempos muy negros y hay tiempos que, sí, se goza también pero lo importante es, yo creo, que quiero hacer un enfoque que yo no soy la única, pues ha vivido mucha gente y es la vida de todos. La vida de todos los guatemaltecos pobres y trataré de dar un poco mi historia. Mi situación personal engloba toda la realidad de un pueblo (p. 21).

De igual modo, la autora chicana Cherrie Moraga en *The Last Generation* asegura escribir en nombre de toda su etnia, comenzando por mencionar a su propia familia, representantes de toda una raza extendida por Estados Unidos desde siglos atrás:

At my fortieth birthday party, mis tías y tías sit talking around the dinner table. Most are in their late seventies now, and I notice their whitening hair

and frail bodies, their untiring dignity. I relish the sound of their elegant and common Spanish, the subtlety of their humor and vividness of their recovered memories, their *cuentos*. Watching them, I know *lo mexicano* will die with their passing. My tíos' children have not taught their own children to be Mexicans. They have become "Americans". And we are all supposed to quietly accept this passing, this slow and painless death of a *cultura*, this invisible disappearance of a people. But I do not accept it. I write. I write as I always have, but now I write for a much larger family (p. 2).

El discurso autobiográfico no es sino una metáfora del discurso de la misma identidad que ha venido definiéndose durante siglos por supuestos jerárquicos y ha sido cómplice de la opresión de la mujer. Si se estudia la autobiografía como parte de un discurso histórico y formal cambiante, es posible interpretarla como un espacio

político en el que la agencia humana establece negociaciones dentro y en contra de ciertas instituciones. La ideología, tal y como la entendió Althusser, juega un papel importante en este asunto, ya que al representar o figurar la propia identidad la autora puede hacerlo mediante figuras retóricas de contigüidad, como la metonimia, o de resistencia, como la metáfora.

El sujeto autobiográfico representa la persona real como metáfora de sí misma, tal y como escribiera James Olney en *Metaphors of Self. The Meaning of Autobiography* (pp.1-50). Al mismo tiempo, el ego textual trasciende su materialidad y se convierte en un emblema de la totalidad de la persona. Se da, pues, una interpretación de la realidad autobiográfica como una metáfora para lo real, aunque sea imaginario. También, puesto que la autobiografía representa lo real, lo hace por medio de la metonimia, dentro de unos supuestos de contigüidad en tanto que la persona que

escribe es la misma que el ego en la escritura: el uno amplía al otro, lo extiende, se intercambia y se pone en distintos lugares.

La autobiografía representa lo real por medio de figuraciones de continuidad como la cronología, la genealogía, la sucesión de personas y espacios. Lo real enlaza con lo metonímico. Si podemos decir que la autobiografía está llena de metáforas sobre el escribir y el "yo", también son las metonimias de la autobiografía las que encuentran su explicación en la realidad, de modo que es dentro de una estructura metonímica, preferentemente femenina, donde las metáforas autobiográficas encuentran significado.

En *La casa en Mango Street*, de Sandra Cisneros, el capítulo "Mi nombre" —en el cual la autora alude a su identidad autobiográfica a través de la convergencia del deseo y la representación— es otro ejemplo de organización metonímica en el discurso. *Esperanza* se mueve constantemente

por la casa familiar, observándola desde distintos ángulos para representarla a su manera, según los dictados del deseo implícito en su nombre de pila. *Esperanza* es una metáfora de las ambiciones y sueños de la escritora; al mismo tiempo, es la figura metonímica que alude a la identidad proyectada en el deseo de tener una casa, de aspirar a una vida mejor para sí y su familia:

En inglés mi nombre quiere decir esperanza. En español tiene muchas letras. Quiere decir tristeza, decir espera. Es como el número nueve, como un color loboso. Es los discos mexicanos que toca mi padre los domingos en la mañana cuando se rasura, canciones con sollozos.

Era el nombre de mi bisabuela y ahora es mío. Una mujer caballo nacida como yo en el año chino del caballo —que se supone es de mala suerte si naces mujer— pero creo que ésa es una mentira china porque a los chi-

nos, como a los mexicanos, no les gusta que sus mujeres sean fuertes.

Me gustaría bautizarme yo misma con un nombre nuevo, un nombre más parecido a mí, a la de a de veras, a la que nadie ve. Esperanza como Lisandra o Marita o Zezé la X. Sí, algo así como Zezé la X estaría bien (pp.16-17).

Las hojas muertas, de la mexicana Bárbara Jacobs, se publicó en 1987. Es presentada como "novela" en la portada pero, no cabe duda, se inscribe en lo autobiográfico. Su autora ha declarado en más de una ocasión que el personaje central de la obra es su padre: "Pretendía hacer un retrato de ese personaje. Si hay algo autobiográfico, está en función de lo biográfico. Pero no huyo de la posibilidad de que se vea como autobiográfico. Creo que funciona siempre y más cuando el lector lo vive como una especie de espejo en el que puede mirarse".²

² Bárbara Jacobs hizo esta declaración en una entrevista al periódico español *Diario 16* en noviembre de 1988.

Si la metonimia está presente como en el caso de *Las genealogías*, la hipérbole con la que se inaugura la primera página del libro de Jacobs: "esta es la historia de papá, papá de todos nosotros" (p. 9) es la figura retórica que hace que esta obra se convierta en el espacio que une a los lectores y a su autora para hacerles partícipes de un pasado común. La hipérbole planea, además, a lo largo de la obra, en la subjetividad plural narradora que participa de los dos géneros: el masculino y el femenino: "Aunque los hombres de nosotros iban a un colegio americano y aunque las mujeres de nosotros iban a uno en el que aunque fuera francés se enseñaban muchas clases en inglés papá quería que aprendiéramos mejor su idioma y en la tarde nos hacía estudiar más... Si papá nos hablaba nos hablaba en inglés" (p. 19).

Pero nos interesa destacar otra figura retórica en *Las hojas muertas*: se trata de la parataxis. Este término es empleado con frecuencia como sinó-

nimo de coordinación y se pondría a la hipotaxis, empleado como su homólogo de subordinación. La parataxis, de acuerdo con Josephine Donovan en "Style and Power", se adapta más a la epistemología femenina (pp. 85-94). Denotaría un estilo más cercano al mundo real y reproduciría las reacciones y las respuestas de una conciencia a un entorno determinado, propiciando, al mismo tiempo, un tipo de textualización que denotaría ingenuidad e infantilismo. Como resultado, se registra repetidamente el polisíndeton, un recurso paratáctico que conecta ideas con una serie de frases unidas por la conjunción copulativa "y", evitando la subordinación. Así, leemos:

Requito nos caía bien a todos y a las mujeres de nosotros más porque las invitaba a los toros aunque no les gustaran y les tocó incluso ver al Corobés y las llevaba también a los gran-

des restaurantes y aunque ellas no supieran ni qué pedir se sentían grandes porque tenían que maquillarse y se conducían como si sí fueran grandes y Requito se reía y no se quitaba el puro de entre los labios (p. 81).

La frecuencia de una escritura paratáctica posibilita un movimiento circulatorio y de repetición, más propio de una subjetividad femenina que de una masculina. Como consecuencia, se textualiza en la página un discurso autobiográfico —en los bordes de la ficción— que provoca un despliegue heterogéneo de significados y un desbordamiento de los límites de la palabra hasta transgredir la clausura paterna de las significaciones monológicas. Si en numerosas ocasiones se repite que el padre no habla y si lo hace es en inglés, el discurso registrado en *Las hojas muertas* abre paso a una multiplicidad de flujos que quiebran el ritmo sintáctico:

Y por esos días y por varias razones papá y mamá tuvieron que dejar la casa y mudarse a la de la mamá de mamá. Para entonces ya todos nosotros nos habíamos ido de la casa cada quien a un lugar diferente y uno de nosotros incluso fuera del país y aunque la casa ya de por sí no fuera más la casa para papá y mamá sí lo seguía siendo y les costó mucho trabajo dejarla que incluso en un par de closets dejaron algunas cosas como para tener que regresar por ellas y no regresaban por ellas como para seguir teniendo que regresar por ellas (p. 85).

Tanto la hipérbole, como el uso de un discurso paratáctico, como la elipsis de puntuación, a destacar también en esta obra, son recursos estilísticos que le permiten a Jacobs complicar la identidad del narrador. De cualquier modo, nos encontramos ante un estilo indirecto libre, que desemboca en un monólogo interior que no es tal, pero que ayuda a reconocer al narrador adulto

que adopta una voz escritural que le permite lograr determinados efectos: entre ellos, el más importante sería el de incluir al lector en el mensaje enunciativo como testigo de la vida del padre y como hijo/a de aquél.

En *La "Flor de Lis"*, de la mexicana Elena Poniatowska, analizamos el tropo del apóstrofe como estrategia retórica que se despliega a lo largo de la obra posibilitando un discurso ciertamente original y propicio para una subjetividad femenina narradora. Sugerimos que la prosopopeya y el apóstrofe, como derivado de ella, serían las figuras predominantes en un discurso personal como el autobiográfico. El apóstrofe supone la interpelación directa de un ausente, un muerto, o un ser inanimado, de parte de un hablante en primera persona. Según Barbara Johnson, mediante el apóstrofe, la entidad ausente —muerta o inanimada— es hecha presente como ser animado o antropomórfico. El apóstrofe sería una forma de ventriloquis-

no por el cual el hablante imprime vida, voz y forma humana al destinatario del mismo, tomando su silencio en respuesta muda (p. 185). Este tipo sería el más frecuente a todo tipo de narrativas personales como diarios, cartas, y otras prácticas autobiográficas.

La "Flor de Lis", novela autobiográfica en los bordes de la ficción, sigue la misma trayectoria que las anteriores. Al igual que Glantz y Jacobs, Poniatowska recupera sus orígenes y traza su genealogía, que proviene de Europa, para identificarse como mexicana conformada por las distintas tradiciones y culturas que se revelan en la búsqueda de su identidad. La metonimia y la hipérbole están también presentes en esta obra, aunque atravesadas por la ironía: "La señora duquesa es mi abuela, los demás también son duques, los cuatro hijos: Vladimiro, Estanislao, Miguel, Casimiro, y sus cuatro esposas: la duquesa Alejandra, la duquesa Ana, la duquesa Constanza, la duquesa Luz. Diez du-

ques y sus hijos los duquesitos, y mi hermana y yo las recién llegadas. Duque, duque, duque, duquesa" (p. 13).

Sin embargo, nos vamos a detener en la figura del apóstrofe, para ver que, aunque no esté conformada de forma epistolar, la obra va dirigida a una persona que parece estar ausente y presente al mismo tiempo en todas sus páginas. Con ella se abre, en un pequeño párrafo, *La "Flor de Lis"*:

La veo salir de un ropero antiguo: tiene un camisón largo, blanco y sobre la cabeza uno de esos gorros de dormir que aparecen en las ilustraciones de la Biblioteca Rosa de la condesa de Ségur. Al cerrar el batiente, mi madre lo azota contra sí misma y se pellizca la nariz. Ese miedo a la puerta no me abandonará nunca. El batiente estará siempre machucando algo, separando, dejándose fuera (p. 13).

El apóstrofe es una figura retórica usada por las primeras escritoras hispanas:

Santa Teresa y sor Juana Inés de la Cruz en los siglos XVI y XVII.³ Si la de sor Juana se trata de una epístola explícita, la de Santa Teresa se orienta, como

La "*Flor de Lis*", al género epistolar. En realidad, toda la literatura no es sino una larga misiva a un otro invisible, una presente, posible y futura pasión que creamos, alimentamos y profundizamos nosotros mismos. El género epistolar incluye envíos, despachos, cartas, circulares, cartas envenenadas, cartas de amor, postales, de crédito, y todo tipo de escritos que se articulan contra la ley del género y que se creyeron inadmisibles como literatura. En todo caso, son textos sometidos al sistema postal, textos que atraviesan estaciones y postas, y que incluyen una trayectoria de deseo psicosexual que proyecta correspondencias entre un ausente —el arado o el sujeto destinatario— y la forma de dirigirse a él.

La madre de la autora, la duquesa Luz, es la destinataria de esta obra; es ella la invocada por medio de unos apóstrofes que la hacen presente textualmente, aunque su autora/hija la inscriba en una repetitiva ausencia:

³ En *Libro de la vida*, Santa Teresa hace uso del apóstrofe continuamente. Cito un corto párrafo ilustrativo: "¡Oh Señor mío y Bien mío! ¡Que no puedo decir esto sin lágrimas y gran regalo de mi alma! ¡Que queráis Vos, Señor, estar así con nosotros, y estáis en el Sacramento...! ¡Oh, Señor mío! ¡Qué es esto? Siempre que oigo esta palabra, me es gran consuelo, aun cuando era muy perdida. ¡Es posible, Señor, que haya alma que llegue a Vos le hagáis mercedes y regalos, y a entender que Vos os holgáis con ella, que os tome a ofender después de tantos favores... que estabís en mí sin Vos, no podría, Señor mío, nada, sino tomar a ser cortadas estas flores de este huerto, de suerte que esta miserable tienda tomase a servir de muladar. No lo permitiréis, Señor, ni queráis se pierda alma que con tantos trabajos comprastes... Vuesa Merced me perdona, que salgo de propósito; y como hablo a mi propósito, no se espante, que es como toma a el alma lo que se escribe, que a las veces hace harto de dejar de ir adelante en alabanzas de Dios, como se le representa, escribiendo, lo mucho que le debe". Teresa de Ávila. *Libro de la vida*. Ed. Antonio Casas, Planeta, Barcelona, 1989, pp. 222-223. De igual modo, sor Juana Inés de la Cruz es un buen modelo para el empleo del apóstrofe. Así escribe en la *Respuesta a sor Filotea*: "Si el estilo, venerable señora mía, de esta carta no hubiera sido como a vos es debido, os pido perdón de la oscura familiaridad o menos autoridad de que tratándoos como a una religiosa de velo, hermana mía, se me ha olvidado la distancia de vuestra ilustrísima persona, que a veros yo sin velo, no sucediera así; pero vos, con vuestra cordura y benignidad, supliréis o emendaréis los términos y si os parece inorgano el Vos de que yo he usado por parecerme que para la reverencia que os debo es muy poca reverencia la *Reverencia*, mudadlo en lo que os pareciere decente a lo que vos merecáis, que yo no me he atrevido a exceder de los límites de vuestro estilo ni a romper el margen de vuestra modestia". *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre sor Filotea de la Cruz*. Prólogo, selección y notas: Georgina Sabat de Rivers y Elías L. Rivers. Noguer, Barcelona, 1976, p. 808.

Entre sueños veo su falda al caminar; sus piernas bajo la levedad de la muselina: sus vestidos son ligeros, por el calor del trópico ahora que vivimos en le Mexique, un pays chaud sin estaciones. Flota la tela en torno a su cintura; me hago la ilusión: "allí viene, viene hacia mí" pero sus pasos la llevan hacia la puerta de la calle, la abre presurosa, sin verme, sale, cierra tras ella, ya está afuera y me he quedado atrás. El motor del coche y después, ya, la intensidad (p. 39).

La madre, como objeto del deseo de la hija narradora, es evocada tras el discurso amoroso de *La "Flor de Lis"* mediante el uso del apóstrofe que hace presente aquélla que se representa como ausente. Poniatowska, por otro lado, apostrofa, interrumpe, interpela directamente a su madre, de modo que ésta le responde a veces, según la intención de la hija, o bien la interpelación queda sin respuesta. En todo caso, un género y un tono son necesarios a

la hora de apostrofar, de hacer presente al ausente en un discurso que destaca, además, por su oralidad: "Mamá, mírame, estoy aquí, mamá, soy tu hija, mamá mírame con tus ojos castaños, mamá no te vayas, cómo te detengo, no puedo asirte, mamá, dime que me oyes, no me oyes ¿verdad? ¿A quién escuchas dentro de ti con esa mirada ausente? ¿Quién te habita? ¿Por qué no soy yo la que te importa?" (p. 200).

El apóstrofe, tropo necesario e inherente al género epistolar —con el que se abren las cartas que inscribirían un discurso amoroso— convierte algunos capítulos de *La "Flor de Lis"* en espacios propicios para un género —el epistolar— tan adecuado a las escritoras. Se podría decir que esta obra es una declaración amorosa de Poniatowska hacia su madre, ausente en su infancia y, por lo tanto, objeto del discurso amoroso que se inscribe en sus páginas:

Me meto en su cara: volver a estar dentro de ella como ella dentro de su cara; su cara es su vientre, toda esa blancura lechosa proviene de sus pechos: sobre las sábanas revueltas flotan grandes flores blancas, se acuestan; al igual que ella se tienden como los lirios acuáticos de Monet, mamá, nenúfares, mamá, tu cara flota sobre los nenúfares... Aquí estoy horriblemente viva, jamás saldré cantando, nunca voy a poder irme mamá, nunca agarraré camino, atada a ti... atrapada entre tus glándulas, tus membranas, tus células, tus cromosomas, tus contracciones musculares, mamá, el ciclo molecular de tu materia viva. Estoy parasitada de ti, mamá, almacenada para siempre, mamá, trasmiriéndote, síntesis de todos tus esquemas (p. 236).

Como conclusión he analizado la figuración textual de algunas obras de autoras hispanas contemporáneas, y lo he hecho destacando la presencia de ciertas figuras retóricas como la

metonimia, el apóstrofe, la hipérbole y la parataxis por encima de otras como la metáfora y la imagen. Estas obras inscriben, además, otros elementos textuales reconocidos como "marginalia"; es decir, los prefacios, epílogos, notas a pie de página o dedicatorias, diferentes tipos de impresión u otras estrategias que permiten la representación literaria, tales como fotografías o dibujos.

Sin duda, todos estos elementos esclarecen un discurso mediatizado por la construcción de género sexual. Pero lo femenino nunca alcanza una explicación clara y total. Retextualizado como *écriture féminine* por Hélène Cixous o como *parler femme* por Luce Irigaray, lo femenino se sitúa en un lugar idealizado, en un espacio presimbólico —que escribe el cuerpo— o en un espacio psicótico —sin habla— o su qu esto: la logonea, el hablar sin límites. Queda claro que las estructuras psicosexuales y textuales fracasan a la hora de representar a la mujer

como femenino, pero demuestran hasta qué punto el género se inscribe en una construcción cultural para apoyar y subvertir sistemas de representación. Para terminar, me atrevo a decir que no es que haya nada inherentemente femenino en el uso de ciertas formas retóricas, de gramática o de puntuación. Más bien, sugiero que los apóstrofes, elipsis, rotas, algunas convenciones ortográficas y ciertas formas epistolares, ocupan un espacio textual que se podría considerar impreciso, perdido, en los márgenes. Al ser materiales estilísticos más que conceptuales, éstos ocupan un espacio textual que se entrecruza con un espacio cultural promoviendo unos márgenes de diferencia o un punto de significación que se desvanece y que sería codificado psicosexualmente como "femenino".

Bibliografía

BENSTOCK, Sari. "Introduction". *Textualizing the Feminine. On the*

Limits of Genre, University of Oklahoma Press, Oklahoma, 1991.

CISNEROS, Sandra. *La casa en Mango Street*, traducción de Elena Poniatowska y Juan Antonio Ascencio, Alfaguara Literaturas, México, 1995.

DONOVAN, Josephine. "Style and Power", en Bauer, Dale and Mackinstry (eds.). *Feminism, Bakhtin and the Dialogic*, University of New York Press, Albany, 1983.

GILMORE, Leigh. "Technologies of Autobiography", en *Autobiographics. A Feminist Theory of Women's Self-Representation*, Cornell University Press, Ithaca y Londres, 1994.

GLANTZ, Margot. *Las genealogías*, Eja, México, 1981.

JACOBS, Bárbara. *Las hojas muertas*, Eja, México, 1987.

— *A World of Difference*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1987.

- LÁZARO CARRETER, **Fernando**. *Diccionario de términos filológicos*, Grebs, Madrid, 1953.
- MENCHÚ, **Rigoberta**. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, Elizabeth Burgos (ed.). Siglo XXI Editores, México, 1985.
- MORAGA, **Germie**. *The Last Generation*, South End Press, Boston, 1993.
- OLNEY, **Janes**. "A Theory of Autobiography", en *Metaphors of Self. The Meaning of Autobiography*, Princeton University Press, Princeton, 1972.
- PONIATOWSKA, **Elena**. *La "Flor de Lis"*, Era, México, 1988.

J. PÁVEL LEÓN MARBÁN

MUJERES Y POLÍTICA

Fernández Roncela, Anna M. *Mujeres en la élite política. Testimonio y cifras*. UAM, México, 1999.

En el libro *Mujeres en la élite política. Testimonio y cifras*, Anna María Fernández Roncela construye una perspectiva amplia y precisa de la participación femenina en los niveles más altos de la política formal. Logra la amplitud a partir de la pregunta acerca de la presencia de las mujeres en la élite política y en los partidos políticos en términos del número y las posiciones que ocupan. Estas preguntas básicas son contestadas en el ámbito mundial, latinoamericano y nacional. Así, la autora nos pone al tanto de que la primera jefa de gobierno del siglo xx fue Isabel Martínez de Perón, en Argentina, entre 1974 y 1976; y que la primera jefa de Estado se ubicó en África Central: Elizabeth Dimitien cum-