

LITERATURA
mexicana
estudios y notas

Literatura Mexicana

ISSN: 0188-2546

litemex@unam.mx

Universidad Nacional Autónoma de

México

México

GAMBETTA CHUK, AÍDA NADI

Irreductible primera persona: la búsqueda identitaria en la narrativa de Margo Glantz

Literatura Mexicana, vol. XVI, núm. 2, 2005, pp. 173-183

Universidad Nacional Autónoma de México

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=358241846009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Irreductible primera persona: la búsqueda identitaria en la narrativa de Margo Glantz

AÍDA NADI GAMBETTA CHUK
Facultad de Filosofía y Letras,
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

“Una pasividad maravillosa nos obliga a dejar
de vivir para escribir pensando que se vive.”

Margo Glantz, *El rastro*

A partir de *Genealogías* (1981, 1984), la narrativa de Margo Glantz¹ se densifica en la autoficción: el ejercicio de la memoria desde la focalización de un sujeto femenino que prefiere la primera persona para la voz narrativo-descriptiva que reflexiona sobre el binarismo de un mundo individual y social, privado y público, sobre todo, en la di-

¹ Margo Glantz (México D.F., 1937) es profesora emérita de la Universidad Nacional Autónoma de México. Escritora y periodista. Fundó la Revista *Punto de Partida*, en 1966. Ha sido becaria de Guggenheim y de Rockefeller y ha sido profesora en las Universidades de Yale, Cambridge, Princeton, Harvard, Rice, Siena y la Universidad de Buenos Aires. Ha recibido los siguientes premios: el Premio Magda Donato, 1982 por *Genealogías* y el Premio Xavier Villaurrutia 1984 por *Síndrome de naufragios*, el Premio Universidad Nacional en 1995. Ha publicado una veintena de libros de ficción y de crítica literaria. Entre sus libros de ficción: *Las mil y una calorías*, *Novela dietética* (1978), *Las ballenas azules* (1979), *Genealogías* (1981, 1984), *No pronunciarás* (1982), *De la amorosa inclinación a enredarse los cabellos* (1984), *Apariciones* (1995), *Zona de derrumbe* (2001) y *El rastro* (2003), finalista en el Premio Herralde Novela 2002. Entre sus ensayos: *La lengua en la mano* (1984), *Erosiones* (1984), *Esquinca de cintura* (1995), *Sor Juana Inés de la Cruz. ¿Hagiografía o autobiografía?* (1995), *Sor Juana Inés de la Cruz. Placeres y saberes* (1996), *Sor Juana: la comparación y la hipérbole* (2000) y *La Malinche, sus padres y sus hijos* (2001).

mención del autoconocimiento de lo erótico, sin desestimar el hecho de que teorizar y/o historiar sobre las posibilidades del sujeto lingüístico femenino supone hacerlo desde las categorías culturales patriarcales en que esas prácticas están innegablemente inscritas.

Margo Glantz, como Angelina Muñoz-Huberman, Elena Poniatowska y Aline Pettersson —mexicanas hijas de extranjeros— escriben biografías y autobiografías en sus novelas y cuentos, en torno a los emblemas del exilio y del viaje, en la doble faz literal y metafórica. La construcción complejísima de la identidad se manifiesta en los entrecruzamientos discursivos y architextuales de las formas biográficas.

Genealogías es el punto de partida de la auto-rememoración —la biografía de sus padres judíos, la vida cotidiana de los judíos en la ciudad de México en los años cuarenta— y la confluencia con otras escritoras mexicanas que han elegido la figura memorialista de la niña en un universo de adultos —de Campobello a Castellanos, a Garro, a Poniatowska, a Muñoz-Huberman, a Pettersson— constituyendo ésta una perspectiva que Glantz abandona en obras posteriores: *Apariciones* (1995), *Zona de derrumbe* (2001) y *El rastro* (2003), textos narrativos donde se practica una autoficción que persigue una búsqueda identitaria personal y familiar, desde la adultez, y donde la infancia empieza a eclipsarse, aunque siempre la evaluación y la interpretación vivenciales están a cargo de la primera persona en femenino, oscilando canónicamente entre sujeto y colectividad.

AUTOBIOGRAFÍA, HETEROAUTOBIOGRAFÍA E IDENTIDAD

Si *Genealogías* es una biografía autoficcionalizada directa, explícita, sostenida por un “yo” como Margo niña, adolescente y adulta, amén de las voces de los padres, *Apariciones*, *Zona de derrumbe* y *El rastro* son heteroautobiografías fragmentarias oblicuas, sesgadas —que dan y quitan claves de lectura— atribuidas a sujetos femeninos que ofrecen testimonios del pasado evocado desde la perspectiva del presente, insistiendo en el carácter temporal del lugar desde donde se recuerda.

En *Apariciones*, un “yo” escriturario, innominado, está desplegado entre la protagonista-narradora y otra protagonista-narrada; en *Zona de derrumbe* y en *El rastro*, cada “yo” tiene el mismo nombre y apellido, que suena familiar en los ámbitos mexicano y latinoamericano:

Nora García, cuyas iniciales casi coinciden con las de la autora, Margo Glantz y son similarmente audibles en dobles escansiones silábicas.

En la dimensión signica que le otorga Peirce (1987) o en la dirección de Barthes (1981: 81-90) de facultar al nombre propio con el triple poder de la esencialización, de la citación y de la exploración, el nombre sanciona la presencia de un cuerpo sexuado en el acto de la palabra. El nombre del sujeto lingüístico garantiza la evocación y la interpretación pero no es una pura figura lingüística, ni tampoco materia extrasemiótica, sino el resultado de un proceso semiótico, de producción de sentido.

En las tres obras, cada protagonista narradora expone su anecdotario fractalmente, no exento de autovoyeurismo, a la vez que se aprecia la dimensión escrituraria del discurso, es decir, un vaivén reiterado entre el enunciado —que tiene que ver con lo dicho— y la enunciación —que tiene que ver con el proceso en el que lo dicho se atribuye a un “yo” que implícitamente apela a un “tú”: narratario y lector—. Como es propio de la enunciación narrativa, el sujeto enunciador se instala en un presente continuo con el que da cuenta de los hechos vividos y, por otra parte, el encadenamiento de los sucesos narrados, en el enunciado narrativo, repercute en el aumento del saber en el nivel de la enunciación narrativa, lo cual vale para cada relato, pero se acrecienta aún más, para el lector, en el conjunto de las tres obras citadas, las cuales comparten, a partir de la primera persona narrativa, el mismo juego de atisbar: mostrar, ocultar, desocultar, etc., en una prolongada reiteración de personajes, lugares y hechos y también en un iterado escamoteo —de pistas, de huellas— que suspenden la revelación del enigma biográfico, en la promesa incumplida de toda autobiografía.

La identidad —siempre inestable y provisoria, siempre “in fieri”— es una construcción cultural ligada al problema de la representación y a la constitución del sujeto. La representación —el hablar por el otro, el acallararlo, o el marginarlo—, es fundamental para la novela realista, la que logra “el efecto de realidad”, según Barthes (1981: 91-118). La tradición de la novela realista es longeva: el autor representa tanto a hombres como a mujeres, habla por ellos. En el caso de la representación de la mujer, conforma un canon o conjunto de normas que permiten y prohíben patriarcalmente. Margo Glantz reescribe este canon proponiendo otra representación de la mujer, textualizándola, al cues-

tionar tanto la interacción con los sociolectos patriarcales como el propio sociolecto de la escritora que Glantz es.

En cuanto al constructo del sujeto, el enunciador del discurso se autorrepresenta, al posibilitar la construcción del sujeto personal, exhibiendo la ilusión de una identidad subjetiva que proyecta sus evaluaciones como sujeto otro, dueño de la palabra.²

Glantz hiperboliza el “pacto autobiográfico” del que habla Lejeune (1994) sellado con el nombre propio desdoblado: Margo Glantz y Nora García. Al contar varias historias distintas y presentes de Nora García, ilustra la “autorreferencialidad actual” según Starobinski (1976) porque cada “yo” actual insiste en la distancia temporal, de identidad, y sobre todo, en borrar el límite entre ficción y confesión; la primera persona narrativa rememora lo que era y lo que ha llegado a ser en cada relato, logrando la construcción imaginaria señalada por Ricoeur (1996), la del “sí mismo como otro”, ya que, para él, las voces de otros tiempos se inscriben en la instancia actual del relato, sustituyendo “mismo” (*idem*) por “sí mismo” (*ipse*), ya que la diferencia entre *idem* e *ipse* es la que hay entre una identidad sustancial o formal y una identidad narrativa, sujeta al juego reflexivo y al advenimiento de la peripecia.

De *Genealogías* a *Apariciones* a *Zona de derrumbe* y a *El rastro*, toda búsqueda de sentido se organiza en torno a la identidad, siempre aplazada, sea en el espejo seductor de Narciso o en el espejo metamorfoseador de Alicia.

APARICIONES O EL SUJETO DUPLICADO

Apariciones despliega dos historias ficcionales de diferente nivel: la profana, del presente, a cargo de un “yo” actual, constituida por una pareja que se triangula con la presencia de una niña casi fantasmal, que concita el erotismo a la manera de Bataille;³ y la religiosa del pasa-

² No parece casual que tanto las historias de las mujeres, como muchas vertientes de la ginocrítica, privilegian la autobiografía —testimonios, diarios íntimos, cuadernos de viaje, epistolarios— como tema de discusión teórico y epistemológico.

³ Margo Glantz ha traducido al español dos textos de G. Bataille: *Historia del ojo* y *Lo imposible*.

do —historia de erotismo y autocastigo— cuando se refiere a la monja Juana de Soto y Guzmán, llamada sor Lugarda de la Encarnación o sor Teresa de Cristo. Este tema, que Glantz conoce tan bien, remite al convento como símbolo de la exclusión femenina y a la confesión, siendo la “autora” ficcional una suerte de escucha de los pecados de la monja, pero opuesta al patriarcalismo eclesiástico.

Pero, además, el texto está atribuido a un “yo” duplicado: el “yo” de la mujer narradora que recoge los enunciados de la monja, producto ficcional de segundo nivel que es el espejo erotizado de la mujer del primer producto ficcional de la autora. En los dos relatos intersectados, como “matrioshkas” que no encajan bien, la puesta en abismo se agudiza a partir de la autora —Margo Glantz— a la autora ficcional, como en una especie de génesis matricial, parodiando la génesis bíblica masculina, relativizando así la lógica falocéntrica dominante. En la narrativa tradicional convencional, las protagonistas femeninas surgen, ideológicamente, como proyecciones de la subjetividad del varón; en cambio, en la narrativa de Margo Glantz, los personajes femeninos se resisten a ser productos del deseo masculino y a responder sumisamente a los modelos patriarcales que angelizan o demonizan maniqueamente.

El “yo” femenino reclama el lugar del deseo en el cuerpo propio y en el topos domesticado, clausurado, con ecos intimistas de Virginia Woolf, donde la escena de la escritura, tema asiduo en *Apariciones*, *Zona de derrumbe* y *El rastro*, es una nueva representación femenina donde las prácticas sexuales como las escriturales excluyen la culpa y las sanciones consuetudinarias patriarcales. El cuerpo es un espacio propio y privado, como el espacio de la escritura, potenciada con la apreciación musical clásica como otro dominio estético en su propia retórica de representación, donde se imbrican a través del imaginario simbólico con irrefutable impronta histórica, las dos historias: la colonial, y la de fines del siglo xx. Desde ésta última, el presente justifica el pasado en la paradoja de ser producto literario de la protagonista y narradora, generada especularmente por la escritora Margo Glantz.

ZONA DE DERRUMBE O LOS RELATOS FRAGMENTARIOS AUTOBIOGRÁFICOS

Zona de derrumbe, dedicado a las hijas de la autora, Alina y Renata, está constituido por seis relatos independientes enhebrados por el mis-

mo “yo” enunciador, el de Nora García, que pueden ser leídos como una microautobiografía fragmentaria o novela del “yo”, en que se presenta la vida como una fábula al modo de una autoindagación íntima: “palabras para una fábula”, “animal de dos semblantes”, “zapatos: andante con variaciones”, “english love”, “el té con leche” y “jarabe de pico”.

Quizá el primero y el tercero son los relatos estéticamente más perfectos, donde el cuerpo es visto por fracciones simbólicas —los senos y los pies respectivamente—. Margo Glantz muestra las partes del cuerpo para el imaginario femenino latinoamericano actual bajo una enunciación preferentemente descriptiva: primero, dentro de la dimensión cognitiva que da cuenta del saber del sujeto; y después, dentro de la tímica o pasional, que nombra las pasiones que movilizan al sujeto pasional (Greimas y Fontanille, 1994).

Pars pro toto, los senos, símbolo erótico fetichizado por el canon occidental, aparecen descritos por la enunciativa en la dimensión cognitiva, amenazados por la posibilidad patológica del cáncer en un rutinario estudio de mastografía, donde la paciente, Nora García, en su monólogo, trata de dominar el terror de la posible ablación mientras lee una novela donde la protagonista también sufre cáncer; además de recordar casos médicos mientras es atendida por una enfermera eficiente y cortés; por otro lado, la dimensión tímica, la mayoritaria en el texto, expresa la disforia del sujeto pasional.

“Palabras para una fábula”, a cargo de la primera persona narrativa, marcada por la angustia y la autoironía, describe un gineceo donde los senos dejan de ser objeto erótico para convertirse en “simple objeto de laboratorio” (2001: 19).

Al final, las palabras se rebelan para enunciar lo ominoso, y terminan, con la misma referencia del inicio evitando todo sexismo, en una reverencia identificatoria con la gran poesía mexicana de Octavio Paz respecto de “las palabras” que “chillan” (2001: 43) y, sobre todo, con los últimos versos imprecatorios de José Gorostiza en *Muerte sin fin* ante la posibilidad de la muerte de Dios, pero no citados en verso, sino como una parte internalizada del monólogo de la protagonista:

Anda, putilla del rubor helado, anda, ven, vámonos al diablo.
(2001: 44)

Los pies, eróticos y aneróticos, son tematizados por lo que los cubre a través de un juego de sustitución del continente por el contenido, del sujeto femenino descriptor pasional eufórico que parte del nombre zapatos, de origen turco, y lo extiende a una suma de predicados jerarquizados con propiedades calificativas y funcionales.

“Zapatos: andante con variaciones”, es un texto que parodiza lúdicamente, desde el mismo título, a la primera persona atestada: “Yo, Nora García” (2001: 75) quien describe los zapatos, que en la adolescencia de Margo sus padres vendían en el primer cuadro de la ciudad de México, y de allí pasa a los muy elegantes de Salvatore Ferragamo, alternando con la tercera persona enmascarada (ella, Nora García). La protagonista, obsesionada por los zapatos, compra los más finos para calzarlos con fruición porque disimulan los juanetes, a pesar del carácter fascista del famoso diseñador italiano (que preocupa a la autora); mientras otra, “ella”, la ficcionalizada autora Margo Glantz, bien calzada y bien vestida, oyendo a Bach y tomando oporto, va a “escribir la historia de la mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador” (2001: 82).

Estas palabras resumen y cierran el texto leído, en una operación narrativa recursiva donde el presente continuo de la narración se desliza hacia un futuro presentificador de la lectura, ya que el tiempo del discurso enunciado es un efecto de sentido.

EL RASTRO. BIOGRAFÍA CON BIOGRAFÍAS

El rastro, su última novela, apunta desde el título a la huella mnémica; gira en torno a la protagonista autógrafa (2001:95), que se autopresenta posponiendo al “yo” el nombre propio y la atestación: “Yo, Nora García” (2002: 146), repetidamente, a lo largo de toda la novela, cuya primera línea es, también, el primer trazo del autorretrato: “Me llamo Nora García” (2002: 13 y 57), con una voz que testimonia las acciones retrospectivas y del presente, en un tono pasional disfórico, dirigido implícitamente a un supuesto auditorio colectivo —los asistentes al rito fúnebre— pero también al muerto y a sí misma desdoblada. La voz narrativa, en su función autenticadora de apreciación veridictiva de lo narrado, en un simulacro de comunicación oral, per-

sigue la anuencia de sus narratarios a partir de la actitud asumida frente a un hecho cotidiano, la asistencia al velatorio y al entierro de su ex-marido Juan, músico como ella, donde reflexiona sobre el sentimentalismo, lo cursi, lo vulgar, con personajes y hechos constituidos mediante intertextualidades y con el uso del monólogo interior, trabajado a la manera de los escritores que Margo Glantz admira —Joyce, Faulkner, Sebald, Bernhard— en cuanto a la condensación de los tiempos, el manejo de los registros discursivos —de la vida diaria, de la medicina, de la música— y de las voces vivas en enunciados, enunciaciones o voces propias del fluir de la conciencia que significan más como enunciaciones que como enunciados. No hay una prosopografía en el autorretrato de Nora García, pero sí un conjunto de biografemas que se vienen engarzando de libro en libro catalíticamente.

El ejercicio de la memoria a partir de la focalización de Nora García, bajo la selección, “un rasgo constitutivo de la memoria” (2002: 16), Todorov *dixit*, fluctúa entre dos polos. El primer polo es el exceso de compulsión repetitiva en frases como “la vida es una herida absurda”, de estirpe tanguera,⁴ y suerte de *leitmotiv* como todos los referidos al corazón. “Fallaste, corazón”,⁵ homónimo del bolero de José Alfredo Jiménez; o el sorjuaniano, “mi corazón deshecho entre tus manos”;⁶ o “te hablo con el corazón en la mano”;⁷ o la referencia al alfiletero de seda roja en forma de corazón que siempre lleva consigo Nora como un fetiche;⁸ o en hechos pormenorizados de la vida erótica y musical compartida con Juan. El segundo polo es, inversamente, la correspondiente insuficiencia selectiva de la memoria que la previsión del lector intenta colmar basándose en posibles pistas escondidas, como olvidos de nombres propios, eufemismos, o elisiones sobre el motivo de la ruptura sentimental de la pareja. La reiteración excesiva y la insuficiencia selectiva de la memoria, desembocan en la canónica composición autobiográfica fragmentaria con las formas retóricas de la redun-

⁴ “la vida es una herida absurda”, 29; “esa absurda herida que es la vida”, 40; “la vida es una herida absurda”, 75; “la vida es una herida absurda”, 147, en *El rastro...*

⁵ *Idem*, 25 y 31, “fallaste corazón”.

⁶ *Idem*, 121, “mi corazón se deshizo entre tus manos”.

⁷ *Idem*, “te hablo con el corazón en la mano”, 29; “se le partió el corazón”, 149; “con el corazón hecho pedazos”, 161.

⁸ *Idem*, 59, “el alfiletero de seda roja que siempre me acompaña”.

dancia en cuanto se sospecha no haber explicitado, y la de la elipsis, en cuanto se sobreentiende, porque toda práctica autobiográfica aún con diferentes grados de rememoración, es siempre redundante y elíptica.

En el proceso inconcluso del duelo, aderezado con terapéutico narcisismo, Nora García oscila entre “los polos de la falta y del perdón”, y, si como cree Ricoeur, “la falta es la presuposición existencial del perdón” (2003: 595) el perdón de Nora nunca llega, ni siquiera frente al cadáver de Juan muerto de un mal cardíaco. Los innumerables reproches de Nora mantienen viva la falta de Juan adosando el pasado al presente de manera fantasmal como en una anagnórisis.

La biografía compartida por Juan y Nora, armada con frecuentes analepsis y prolepsis, interrumpida por frecuentes metaficciones desde la escueta historia del presente —velación y entierro de Juan en un pequeño pueblo rural cerca de la ciudad de México—, se potencia con la estrategia de incluir biografías que subrayan la práctica legitimadora de la autobiografía: la del director de orquesta y compositor argentino-judío Daniel Barenboim, a quien Nora escuchara, como la misma Margo, en el Teatro Colón de Buenos Aires, y la de su esposa inglesa, la chelista Jacqueline du Pré, que serían casi los dobles diegéticos de Juan, pianista y compositor, y Nora, chelista, así como la vida de Ana Magdalena, segunda esposa de Juan Sebastian Bach, quien fuera la copista de sus obras, tal como Nora lo fuera de las de Juan. Otra biografía literaria citada, es el argumento de *El idiota* de Dostoievski, y dentro del vasto saber médico consignado, las referencias a la vida profesional y a la muerte, en 2003, del doctor René Favaloro, prestigiado cardiólogo argentino que se suicidara apuntándose al corazón.

Construcción intertextual modélica, en una especie de extensión de la écfrasis, la novela, de principio a fin, establece una homología con el texto musical de Bach, *Las Variaciones Goldberg*: treinta variaciones compuestas por Bach, que se identifican con el nombre de Johann Gottlieb Goldberg, discípulo de Bach y clavecinista al servicio del conde ruso Keyserling, quien consagrara el plan de estas variaciones, realizadas por Goldberg, con estilo libre sobre una zarabanda de Bach, copiadas por Ana Magdalena Bach y que lograra hacer conciliar el sueño al conde insomne. Puestas en abismo por Nora García; Goldberg interpreta a Bach; Glenn Gould interpreta a Goldberg; y Juan, a su vez, interpreta a Gould en una sucesión irrecusable de subjetividades.

El rastro proyecta en el doble plano —el de las *Variaciones Goldberg* y el del soliloquio de variaciones de la memoria de Nora García— la misma compulsión repetitiva y el mismo afán catártico, en esta parodia lúdica, de homenaje a la música de Bach, donde la intertextualidad y su envés, la angustia de las influencias, son temas reiterados.

Las relaciones entre la música y la novela son múltiples: de la música clásica —Bach, Schubert, Beethoven, Vivaldi, Pergolesi— y de famosos pianistas —Rubinstein, Gould, Argerich, entre otros— a la música popular —las canciones de José Alfredo Jiménez y los tangos argentinos— y aún a la disquisición sobre los “castrati”, que no parece tan azarosa ya que se trata del horror barroco de la ópera en las voces privilegiadas conseguidas a costa de los cuerpos y de las sexualidades, y por extensión, en el sentido teórico y político del deseo en el campo de la castración.

Paralela a la rememoración, en *El rastro*, la escena de la escritura tiene, para Nora García, el equivalente de la práctica musical por su carácter reiterativo y perfectivo, mismo que remite a la autoría de Margo Glantz, en una cadena de sujetos que se instauran indefectiblemente en la primera persona y que son intercambiables entre el instrumento musical y la pluma, la máquina de escribir o la computadora:

Así, yo, Nora García, sentada frente a la máquina de escribir con una falda muy amplia de color gris (o frente a la computadora) o abriendo las piernas enfundadas en negros pantalones, mientras toco el violonchelo, mientras él, Juan, inmóvil en el recuerdo, escribe constantemente sus diarios con su pluma Mont Blanc... (2002: 146).

Las vidas imaginarias, como la propia vida de la autora, permiten aceptar que la única promesa incumplida y renovada que no decepciona es la de arte, tanto la de la música, como la de la literatura.

En conclusión, la narrativa de Margo Glantz practica las formas biográficas —biografía y autobiografía— con el uso de la irrecusable primera persona de un sujeto femenino cognitivo y pasional, que en la dimensión cognitiva moviliza registros discursivos diferentes —sobre la música, sobre la medicina, sobre la vida cotidiana—; y en la dimensión pasional, alterna euforia y disforia, dando como resultado un sujeto femenino reformulado desde una representación no patriarcal, donde cuerpo y escritura se presuponen.

El principio constructivo de la intertextualidad, que efrásicamente combina música y literatura, reúne otras biografías y autobiografías —bajo la primera persona y el nombre propio como certificación de origen— con las que acrecienta las características del canon biográfico, por medio de parodias lúdicas que emblematizan el arte como salvación: autopresentación, autoficción y autorretrato del sujeto lingüístico tramado por la redundancia y por la elipsis, que promueven la promesa pospuesta de la revelación del enigma o secreto biográfico, o la captación de la propia identidad objeto de desecho diferido e inalcanzable.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, ROLAND. *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Trad. Nicolás Rosa. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.
- . L. Bersani; Ph. Hammon; M. Riffatterre e I. Watt. “L’effect de réel”, en *Literature et réalité*. París: Seuil, 1981.
- GLANTZ, MARGO. *Apariciones*. México: Alfaguara, 1995.
- . *El rastro*. México: Alfaguara, 2002.
- . *Zona de derrumbe*. Rosario: Viterbo Editora, 2001.
- GREIMAS, ALGIRDAS J. y JACQUES FONTANILLE. *Semiótica de las pasiones*. México: Fondo de Cultura Económica / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1994.
- LEJEUNE, PHILIPPE. *El pacto autobiográfico*. Trad. Ana Torrent. Málaga: Megazul, 1994.
- RICOEUR, PAUL. *Sí mismo como otro*. Trad. Agustín Neira Calvo. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- . *La memoria, la historia y el olvido*. Trad. Agustín Neira. Madrid: Trotta, 2003.
- PEIRCE SANDRES, CHARLES. *Obra lógica-semiótica*. Trad. Armando Sercovich. Madrid: Taurus: 1987.
- STAROBINSKI, JEAN. *La relación crítica: psicoanálisis y literatura*. Trad. Carlos Rodríguez Sanz. Madrid: Taurus, 1976.
- TODOROV, TZVETAN. *Los abusos de la memoria*. Trad. Miguel Salazar. Barcelona: Paidós, 2000.