
La ruptura de un fetiche en un texto de Julieta Campos

Mercedes Guijarro-Crouch, A&T State University, North Carolina

Con frecuencia se ha formulado la escritura femenina como un discurso de muchas voces. Esta escritura polifónica problematiza la noción tradicional del sujeto para poner énfasis en las identidades múltiples; además, niega tanto la idea de una subjetividad singular como la de un significado único que cierre las interpretaciones textuales.¹ La enunciación femenina entendida como un terreno interseccional donde se confunden muchas voces se hace patente en los textos de la escritora cubano-mexicana, Julieta Campos. La polifonía en la narrativa de Julieta Campos se produce tanto por el encuentro de muchas voces como por un continuo juego intertextual.² En sus novelas y en sus cuentos la polifonía y la intertextualidad impiden que el discurso sea el monopolio de un solo sujeto, poniendo en tela de juicio los conceptos de origen, propiedad y paternidad. Dentro de esta narrativa camposiana, que llamo femenina por la pluralidad de voces, el relato "Celina o los gatos" (1968) podría parecer una excepción. No obstante, esta lectura propone que "Celina o los gatos", al igual que las otras narraciones de Campos, participa de más de una voz y de un punto de vista. Este análisis explora las estrategias textuales que, además de diversificar y descentralizar el monólogo, problematizan la representación de la mujer en este relato.

Al margen de los otros textos de Cam-

pos, "Celina o los gatos" está frontalmente monopolizado por una voz masculina, la de Carlos Manuel. Después del aparente suicidio de su esposa, Celina, éste se ha puesto a escribir la historia de los acontecimientos que desencadenaron lo ocurrido. Su escritura está movida tanto por el deseo de explicar y concatenar los hechos del incidente como por el deseo de probar su participación activa en la muerte de Celina. Carlos Manuel se articula en la narrativa como el ductor del discurso, pero también como el agente determinante del ambiguo suicidio de su esposa. Desde esta fachada frontal del relato, el cuento podría clasificarse, como lo ha hecho Margo Glantz, dentro de la tipología de los relatos policíacos (723). En "Celina o los gatos" existe ese esfuerzo falogocéntrico por encontrar la verdad, propio de los textos de misterio. Además, la voz narrativa se constituye a través de deducciones lógicas y observaciones psicológicas que parecen guiarnos a la solución del enigma.³

Voz, ojos y acción confluyen unívocamente en la narrativa para acreditar la participación activa y decisiva de Carlos Manuel en la muerte de Celina. El narrador explica cómo después de los primeros años de matrimonio, Celina empieza a serle infiel, hasta el extremo de encerrarse con unos gatos en un mundo del que él no era partícipe: "En eso consistía su infidelidad. Celina abandonó mi mundo para encerrarse en otro que me era

ajeno, y al que yo no podía ni quería entrar" (29).

Por esta infidelidad o independencia de Celina, el narrador no tiene más remedio que inventar modos de ejercer control sobre su esposa. Una de las estrategias utilizadas es la de mandarle una serie de anónimos malintencionados. Los anónimos representan una manera sesgada de penetrar en el espacio de Celina para imponerse sobre ella, con la vehemencia machista de conducir la situación, así como de "tomar la iniciativa": "Empecé a mandarle anónimos. No sé cómo se me ocurrió. Debo haberlo leído en alguna parte.... Pero el proyecto me excitaba, era un estímulo que me hacía sentirme vivo, capaz de actuar, decidir, tomar la iniciativa" (30).

Contrastando con su visibilidad en el discurso, la toma de control de la acción por parte del protagonista se efectúa a través de un acto de camuflaje que le resta visión a Celina. Los anónimos son recursos de enmascaramiento. La eficacia de los anónimos depende del ocultamiento del emisor real bajo unos pseudo-emisores, los presuntos remitentes. El dominio de Carlos Manuel sobre la acción y sobre su mujer depende de que ésta no pueda verlo, es decir, no pueda identificarlo con el autor de los anónimos. El poder de Carlos Manuel sobre Celina sólo puede ejercerse invisiblemente. No obstante, el texto mantiene en continua tensión un juego entre lo visible y lo invisible.

La manipulación de lo visible supone también en esta historia un acto de apropiación. Carlos Manuel va a determinar los límites de la mirada del personaje femenino. Los ojos de Celina recobran la

vista cuando Carlos Manuel expone la perversión narcisista de ésta:

Nunca pude comprobarlo, pero sé que había estudiado muchas horas, con un espejo delante . . . la contextura de un pequeño fragmento de piel, los vellos menudísimos que le nacían en los dedos, las rayas, como arrugas que se entrecruzaban en el dorso de la mano, las uñas, las manos. Celina tenía predilección por sus manos. (8)

Simultáneamente con el deseo de descifraje y de participación se manifiesta otro deseo, el de representar a Celina. Si el monólogo de Carlos Manuel ocupa el centro del relato, la representación de Celina ocupa el centro del monólogo de Carlos Manuel. En cierto modo, exponer los hechos equivale a exponer a Celina.

A través del monólogo de Carlos Manuel supuestamente llegamos a conocer a Celina con tanta profundidad que, incluso, penetramos en el campo íntimo de su mirada. Carlos Manuel circunscribe el campo visual de Celina, adecuándolo al suyo propio. Consecuentemente, la mirada de Celina es una mirada imaginada por Carlos Manuel. La representación de Celina al igual que el intento de captar su mirada se va transformando en un ejercicio de exclusión a través del cual el narrador va mutilando el cuerpo femenino y cercenando el ámbito de sus ojos. El narrador confiesa que si en vez de haber sido cirujano, hubiera sido pintor le habría hecho a Celina :

La ruptura de un fetiche en un texto de Julieta Campos

un retrato donde se destacaran, con una luz casi violenta, sus manos entrelazadas... Celina no se pintaba las uñas, pero se las cuidaba con devoción maniática, para lo cual tenía un 'polissoir' y un arsenal muy completo de tijeritas y pinzas. Yo le decía, también en broma, que parecían, en diminuto, los instrumentos de un cirujano. (8)

Ya sea metafórica o literalmente, Carlos Manuel, médico famoso y dotado de "verdaderas manos de cirujano" (5) parece servirse de un instrumental de manicura-cirugía para recortar las manos de Celina, pero también para delimitar el objeto de la mirada de ésta.

El narrador lleva a cabo la operación de injertarse los ojos de Celina para estudiar y duplicar la mirada femenina. No obstante, esta operación apropiatoria mediante la cual el narrador establece una ecuación entre su campo óptico y el de Celina no sólo es dudosa, sino imposible. Aunque el narrador pretende ser como un ojo de Dios, su omnisciencia se cancela con sus propias declaraciones. Hay que recordar que el primer fragmento citado sobre las manos de Celina comenzaba: "Nunca pude comprobarlo". En realidad, Carlos Manuel reproduce la mirada de Celina sólo después de realizar un verdadero trasplante de ojos, con su consecuente desplazamiento. El desplazamiento de unos ojos a otros no es sólo metafórico, sino que se manifiesta sintagmáticamente en el texto: "Celina tenía predilección por sus manos.... Porque yo también adoraba sus manos y creo que era imposible estar al lado sin fijarse en

seguida en ellas" (8). Como en un "close-up," Carlos Manuel resalta obsesivamente las manos de Celina, pero el resto del cuerpo de ésta queda violentamente eclipsado.

Las manos de Celina son manos parciales y metonímicas que disimulan la diversidad del cuerpo de Celina. Sin embargo, las manos de Celina hacen un gesto que diversifica el deseo fetichista del narrador. Se entrecruzan y no se dejan ver unitariamente. En cambio, tienen que verse en su pluralidad. De hecho son dos manos que son a su vez dedos, uñas, blancos, poros que hablan de otras formas menos observables, pero no por eso inexistentes.

Con esto, es necesario declarar la función interpretativa que tiene para mi análisis la reducción a fetiche de las manos de Celina por parte del narrador. Para Severo Sarduy, el fetiche es un cuerpo parcial acotado por el sujeto para poner límite a la diversidad y excluirla de la representación (*La simulación* 44). Pero todo fetiche, como las manos de Celina, se convierten en un síntoma de lo que queda al margen, excluido de sus fronteras. El fetiche acotado pronostica el resto del cuerpo. Del mismo modo que las manos de Celina ocupan la zona iluminada y acotada del monólogo de Carlos Manuel, la voz de éste ocupa el plano frontal del relato—es la que se manifiesta en una primera ojeada. No obstante, es necesario insistir en el carácter parcial de este monólogo para poner énfasis en la diversidad textual.

En un primer plano, narrativa de "Celina o los gatos" revela un deseo falogocéntrico originado en un único

sujeto, que es centro del discurso y de la mirada. Este deseo es la pretensión de explicar la muerte de Celina mediante la escritura. Asimismo, la acción narrativa parece motivada por un deseo sádico. El retorcido plan de los anónimos implica la transformación de una experiencia de impotencia en otra de toma de control, así como de una necesidad del narrador de imponerse sobre la voluntad de otro (Freud 16). Con estos anónimos Carlos Manuel quiere indicarle a Celina que ella no "gozaba de ningún dominio sobre mí" (31). Los impulsos sádicos están vinculados al deseo de desempeñar una función activa, a un instinto de competencia y de imposición sobre otro. Las confesiones de Carlos Manuel articulan una narrativa sádica porque se elabora a través de imaginar un enfrentamiento entre dos entidades antagónicas: "¿... pensar que fui yo quien destruí a Celina, pensar que por lo menos precipité las cosas, tuve algo que ver, algo, porque si no, esa muerte de Celina sería como si ella me hubiera destruido a mí?" (34). El discurso frontal de Carlos Manuel, como las narrativas sádicas descritas por Laura Mulvey, está concebido como una batalla de fuerzas contrarias en la que una tiene que finalizar imponiéndose sobre la otra, de tal manera que se reconozcan las posiciones entre un vencedor y un vencido (Mulvey 205).

Sin embargo, destacar solamente estos aspectos frontales del texto y del deseo supondría una actitud fetichista y reductora por parte del lector que se limitaría a reproducir la actitud del narrador, evitando el diálogo con el texto. Convertir en fetiche el discurso dominante del narrador eclipsaría la morfología cor-

poral/textual femenina, ya que ésta no puede ni centralizarse ni focalizarse en un punto concreto, sino entenderse como diversa, plural y centrífuga (Schwab 65). El desplazamiento de los ojos de la fachada central del relato para observar lo restante es un gesto de las manos de Celina, pero también un gesto femenino que niega y diversifica el monólogo. Yendo más allá de la voz y de los ojos del narrador, el cuento problematiza su centro y origen discursivo, situándolo en un entramado de relaciones textuales. Incluso el plan de los anónimos del narrador está inspirado textualmente. Es algo que Carlos Manuel ha leído en alguna parte.

Para Linda Hutcheon, la intertextualidad es una estrategia discursiva que desafía la noción de originalidad (*A Poetics* 192). La intertextualidad puede transformarse en una táctica femenina descentralizadora. Por una parte, la intertextualidad pone énfasis en el discurso como un tejido espacial donde se encuentran, se cruzan y se neutralizan diferentes escrituras, desjerarquizando el dominio de una sola. Por otra, pone en tela de juicio el centro de original productor y propietario del discurso que se emborrna a través de un juego de múltiples inscripciones. Acentúa la configuración del texto como palimpsesto.

Al margen de este cuento, en textos restantes, Campos problematiza continuamente en sus ficciones y en sus ensayos la construcción del narrador falocéntrico: "ojo de Dios sobre el mundo, la conciencia más lúcida, el que tenía en sus manos todos los hilos, el que nos traía y nos ponía a mirar detrás de las puertas, de las persianas, de los ojos de la

cerradura" (*La imagen en el espejo* 77). Igualmente, la autora parece partidaria de esos textos que "nos deja[n] entre las manos un amasijo . . . y nos dice[n]: yo no veo más . . . ahora te toca a ti" (*La imagen en el espejo* 78). Sus narrativas suponen un acto de resistencia contra una interpretación singular que cierre monolíticamente el texto. Sus narrativas invitan continuamente al diálogo con otros textos y con otros sujetos.

La crítica sobre Campos ha señalado la preocupación metaficticia de su obra. Hugo Verani afirma que, en sus textos, Campos destruye la ilusión de la representación de la realidad mediante palabras (143). Alicia Rivero-Potter observa que la narrativa de Campos no refleja el mundo, sino los procesos mediante los que se constituye la ficción representada en la interacción de escribir y de leer (635).

Hutcheon explica que la metaficción es una estrategia discursiva que cuestiona los límites de la mimesis, problematizando la representación narrativa. Asimismo, con los mecanismos metaficticios, afirma Hutcheon, no se pretende reflejar la realidad, sino abrir direcciones para analizar cómo tales representaciones de lo real han sido construidas.⁴ Por esta misma habilidad, los planteamientos metaficticios pueden ser útiles para explorar y dificultar los modos de representación femenina.

La metaficción, continúa Hutcheon, no busca la mimesis del producto, sino que está orientada hacia la mimesis del proceso. Explora el momento de producción en la que se reconoce no sólo la voz del que escribe sino del que lee, así como la inscripción intertextual del discurso. Sitúa

al texto en relación con otros textos y descubre además diferentes voces.⁵ En "Celina o los gatos" se llevan a cabo estas observaciones discursivas. Hay que recordar que el problema de organizar lógicamente lo real, la trama de sucesos que llevaron a la muerte a Celina, se entrecruza con el problema de representación de la mujer y con una reflexión acerca del proceso de la escritura. El argumento policíaco se confunde con un planteamiento metaficticio y una preocupación feminista.

Los elementos marginales e intertextuales que coexisten en el cuento recalcan las dificultades que el narrador enfrenta durante el momento de producción de su narrativa para cerciorarse de la muerte de Celina. Aunque Carlos Manuel desea ser ese ojo de Dios que pretende atar los cabos, mirando oblicuamente al cuento, se revela una serie de cuestionamientos que minan el poder del narrador. Así, su tendencia sádica de controlar la acción y la narrativa convive con la intuición de no ser más que una pieza en un montaje: "Yo y Celina y los gatos empezamos a ser como fichas de un juego manejado infaliblemente por un jugador diabólico que, estoy seguro, podría ser el mismo demonio" (4). La única voz afirma su carácter parcial en el texto. Más aún, insinúa el tono lúdico y el doblaje irónico que la inscriben en el cuerpo restante de la narrativa.

Si el discurso explicativo de Carlos Manuel se plantea a primera vista como un relato policíaco, lo policíaco tiene que entenderse como algo parcial. Este aspecto reside solamente en el tono que simula el narrador, así como en ciertos ingredientes que usa en su narrativa. El narrador se

presenta como un importante hombre de ciencias que siente fascinación por las novelas de misterio en las que poco a poco "se reúnen y se estructuran los motivos con la infabilidad de un diagnóstico" (30). Esta estructuración de los motivos hacia la resolución del misterio inicial es imprescindible para los discursos policíacos. Peter Brooks asegura que en la novela policíaca todos los elementos de la narrativa se subordinan a la resolución del enigma de la acción (18). Y esto es lo que nos promete el narrador ocupando una posición privilegiada:

Ahora que lo veo desde aquí, desde este día en que me he puesto a escribir lo que ha pasado . . . me parece que todo estuvo muy claro desde el principio . . . y que, desde el momento a que me refiero . . . supe con toda precisión y seguridad lo que habría de ocurrir, cómo y cuándo habría de ocurrir. (3-4)

Pero esta voz de la seguridad y del presunto conocimiento en cuanto al cómo, al qué y al cuándo de la muerte de Celina se confunde con otra perspectiva que invalida las primeras declaraciones: "Nunca imaginé que iba a ser yo mismo, que la casa estaría tan oscuramente silenciosa, tan lejana como si nunca hubiera existido del todo. . . . Nunca imaginé que sería anoche. Ni que hoy, después de anoche, necesitaría escribir todo" (32-33).

La escritura de Carlos Manuel es asaltada por una diversidad de puntos de vista que pluralizan las pretensiones de su monólogo. En su monólogo no sólo entran

en tensión el juego de lo visible y lo invisible, sino que también se confunden los límites entre la voz del conocimiento, la de la imaginación y la de la duda. Se filtran ambiguamente el saber y el imaginar, el recordar y la falta de memoria, la certeza y la inseguridad. Lo policíaco en "Celina o los gatos" no cumple el requisito de la averiguación. Más que nada lo policíaco reside en la pose que aparenta el narrador.

Según Todorov, para que se desarrolle un argumento policíaco de asesinato es imprescindible el encuentro y la presencia de un cadáver (57). No obstante, la muerte de Celina es uno de los enigmas más ambiguos del cuento: "estoy a punto de pensar de que no ha sucedido nada y que, si ahora me levantara de aquí . . . y manejara hasta la casa de Celina, me la encontraría, como siempre a esta hora" (12). Entonces, incluso, surge la posibilidad de que no haya ocurrido nada. Al margen de "Celina o los gatos", este cancelamiento de la acción, implicado en "no ha sucedido nada", es algo recurrente en la narrativa de Campos.⁶ En algunos textos de Campos se cancela la acción para problematizar el hecho de que tomar una decisión en la narrativa es siempre un acto mutilador de la imaginación que privilegia un trayecto, para excluir la diversidad de trayectos restantes. En *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*, el cancelamiento de la acción conlleva además un planteamiento feminista, ya que el texto rechaza el gran cierre de encontrar un cadáver femenino. La protagonista heterogénea de *Tiene* no se dispone a ser ningún "cadáver estrellado y desfigurado al pie de la barranca, quiero decir el promontorio" (176). La(s) protagonista(s) de *Tiene* se niega(n) a ser

la víctima de la acción de un "best seller" para satisfacer los gustos de un público ávido de grandes cierres. Los diarios no podrán anunciar la noticia sensacional de que "Una mujer, de edad incierta, murió ayer al caer de una barranca de 15 metros desde su cuarto de un hotel de Acapulco" (*Tiene* 176). Lo único seguro es que la(s) mujer(es) de la novela: "ella, tú, yo no se ha movido del mirador ni se moverá mientras yo la recuerde y te haga creer que la recuerdas, mientras alguien, en alguna parte, formule una vez más, una por una, las palabras que en secuencia forman este libro" (*Tiene* 178). Consecuentemente, la vitalidad del cuerpo/texto femenino en *Tiene* depende del desplazamiento de la novela de cierre sádico con otra novela que ponga énfasis en la apertura textual a través de lecturas múltiples. En *Tiene* se busca una diversificación de lecturas que impidan la muerte del cuerpo/texto.⁷

"Celina o los gatos" no traiciona los postulados de la narrativa camposiana. La única voz en "Celina o los gatos", articulada a través del discurso policíaco, contribuye también a la polifonía narrativa. El discurso policíaco se inserta como parodia. Aunque la voz de Carlos Manuel es la única visible en el relato, la que monopoliza el discurso, esta voz está articulada en relación a otras dicciones (Bakhtin 76). El texto no reproduce las intenciones de los relatos policíacos. Tampoco capta la representación de Celina. En cambio, lo que el texto espejea son las dificultades que el narrador tiene que abordar para ocupar una posición privilegiada en la organización ocular y discursiva. Igualmente, problematiza la posición de lo femenino en esta

organización. El carácter intertextual, metaficticio y paródico de "Celina o los gatos" otorga al cuento una perspectiva femenina excéntrica que interrumpe la pretensión dominante del narrador. "Celina o los gatos" realiza oblicuamente una lectura feminista de los textos que se cierran con un cadáver de mujer. A pesar de esa única voz y esa única mirada que maltratan al cuerpo femenino, los gestos al margen del discurso no sólo revelan una resistencia contra una narrativa basada en impulsos sádicos y fetichistas, sino también contra un discurso monológico. Aunque las palabras de Carlos Manuel sean las únicas acotadas en el relato, su voz, como las manos de Celina, se convierte en un síntoma de una diversidad de voces restantes.

NOTAS

¹En "The Laugh of the Medusa" Hélène Cixous inicia una polémica sobre la escritura/cuerpo femenino. La teórica francesa considera que la escritura/cuerpo femenino es un todo heterogéneo, compuesto de partes diversas que también son todos, siendo imposible someter una parte a la dictadura de las otras (259). A su vez, Luce Irigaray ha establecido una relación entre la morfología sexual femenina y el texto femenino, revalorizando la diversidad y la heterogeneidad sobre los discursos homogéneos *This Sex* 110 y *Speculum* 289. Gail M. Schwab explica la identificación que hace Luce Irigaray entre la morfología de la sexualidad de la mujer y la escritura

polifónica femenina como una estrategia textual: "Women's writing is a textual strategy in precisely the same way as phallogocentric discourse is a textual strategy" (65). Igualmente en "Dilemmas of a Feminine Diologics" Diane Price Herndl sugiere que en la enunciación femenina nunca queda claro quién habla ni desde qué posición se habla. Lo único evidente es que hay siempre más de un hablante y más de una lengua (11). Hutcheon *A poet-ics* 158-77, Waugh 1-87 y Hirsh 209-11.

²Véanse Rivero-Potter "La creación" 902 y Bruce Novoa 50.

³María Inés Lagos-Pope observa que el narrador intenta articularse con un discurso eminentemente logocéntrico, pero este mismo discurso va a sacar a la luz las estructuras de poder que lo constituyen 31-42.

⁴*Narcissistic Narratives* 5, 40, 54, 187 y 192.

⁵*Narcissitic Narratives* 3, 5 y 76

⁶Véanse *Muerte por agua*, *Tiene los cabellos rojizos*, y "La casa".

⁷Rivero-Potter "La creación" 904-5 y "The Role" 634-38 y Picón Garfield 187.

OBRAS CITADAS

- Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination*. Trad. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: U of Texas P. 1981.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Invention in Narrative*. New York: Alfred A. Knopf, 1984.
- Bruce-Novoa, Juan. "Julietta Campos' Sabina: In the Labyrinth of Intertextuality". *Third Woman* 2 (1984): 43-63.
- Campos, Julieta. *Celina o los gatos*. México: Siglo XXI, 1968.
- . *La imagen en el espejo*. México: U.N.A.M., 1965.
- . *El miedo de perder a Eurídice*. México: Joaquín Mortiz, 1979.
- . *Muerte por agua*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- . *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*. 1974. México: Joaquín Mortiz, 1978.
- Cixous, Hélène. *Coming to Writing and Other Essays*. Ed. Deborah Jenson. Cambridge: Harvard UP, 1991.
- . "The Laugh of the Medusa". *New French Feminisms*. Ed. Elaine Marks & Isabelle de de Courtivron. Amherst: U of Massachusetts, 1980. 245-64.
- Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle. The Standards Edition of Complete Psychological Works.* 24 vols. London: The Hogarth Press & the Institute of Psychoanalysis, 1955. 18:1-64.
- Garfield, Evelyn Picón. "Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina, de Julieta Campos". *Eco*, 41 (1982): 172-91.
- Glantz, Margo. "Entre lutos y gatos: José Agustín y Julieta Campos". *Repeticiones*. U Veracruzana, 1979: 70-74.

La ruptura de un fetiche en un texto de Julieta Campos

OBRAS CITADAS (cont)

- Herndl, Diane Price. "The Dilemmas of a Feminine Dialogic". *Feminism, Bakhtin and the Dialogic*. Ed. Dale M. Bauer & S. Jaret McKnstry. New York: State U of New York P, 1991: 7-24.
- Hirsch, Marianne. "Mothers and Daughters". *Signs* (1-2) 1981: 201-17.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*. New York. Methuen, 1984.
- . *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- Irigaray, Luce. *Speculum, de l'autre femme*. Paris: Minuit, 1974.
- . *This Sex Which Is Not One*. Trad. Catherine Porter. Ithaca: Cornell UP, 1985.
- Lagos-Pope, María Inés. "Cat/Logos: The Narrator's Confession in Julieta Campos' 'Celina o los gatos'". Trad. Gabriela Mahn. *Splintering Darkness: Latin American Women Writers in Search of Themselves*. Ed. Lucía Guerra Cunningham. Pittsburgh: Latin american Review Press, 1990: 31-42.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. Ed. Philip Rosen. New York: Columbia UP, 1986: 198-209.
- Rivero-Potter, Alicia. "La creación literaria en Julieta Campos: Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina". *Revista Iberoamericana* 51 (1985): 899-907.
- . "The Role of the Reader in Julieta Campos's: Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina". *Hispania* 73 (1990): 633-40.
- Sarduy, Severo. *Simulación*. Caracas: Monte Ávila, 1982.
- Schwab, Gail M. "Irigarayan Dialogism: Play and Powerplay". *Feminism, Bakhtin and the Dialogic*. Ed. Dale M. Bauer & S. Jaret McKinstry. New York: State U of New York P, 1991: 57-72.
- Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris: Seuil, 1971.
- Verani, Hugo J. "Julieta Campos y la novela del lenguaje". *Texto crítico* 5 (1976): 132-50.
- Waugh, Patricia. *Feminine Fiction: Revisiting the Postmodern*. New York: Routledge, 1989.