

## Soy, soy, yo?: escriptura, identitat, xicanisme

*Soy Mexicana*  
*soy Mexican-American*  
*soy American of Spanish Surname (A.S.S.)*  
*soy Latina*  
*soy Puerto Riqueña*  
*soy Cocoanut*  
*soy Chicana*

(La Chrisx, «La loca de la raza cósmica»)

*Soy chicana macana*  
*o gringa marrana,*  
*la tinta pinta*  
*o la pintura tinta,*  
*el puro retrato*  
*o me huele el olfato,*  
*una mera gabacha,*  
*o cuata sin tacha*  
*una pocha biscocha,*  
*o una india mocha,*  
*(me pongo lentes rosas o negros*  
*para tomar perspectiva,*  
*todo depende, la verdad es relativa).*

(Margarita Cota-Cárdenas, «Crisis de identidad»)

*Si somos espejos de cada una,*  
*Soy Malinche,*  
*Soy La Virgen de Guadalupe,*  
*Soy Sor Juana Inés de la Cruz,*  
*Soy Frieda Kahlo,*  
*Soy Mujer.*

(Lydia Camarillo, «Mi reflejo» )

---

\* Doctora en teoria de la traducció, és professora de la Facultat de Ciències Humanes, Traducció i Documentació de la Universitat de Vic. Ha publicat diversos treballs sobre gènere, literatura xicana i història i teoria de la traducció, entre els quals sobresurten el llibre *Espais de frontera. Gènere i traducció* (Eumo Editorial, 2000; traduït al italià en Palomar Edizioni, 2002) i l'edició i traducció *Veus xicanes. Contes* (Eumo Editorial, 2001).

soy  
     *fulana de tal*  
         *esposa de fulano*  
             *madre de zutano*  
 and sometimes I feel I am only  
     *mujer de sola.*

(Miriam Bornstein, «Toma de nombre»)

Soy  
 soy  
 yo.

(Lorenza Calvillo-Craig, «I am the daughter of my parents»)

El 1978 La Chrisx escriu «La loca de la raza cósmica», poema bilingüe (anglès americà/espanyol mexicà) de 160 versos, alguns dels quals obren aquest escrit, per representar les múltiples cares de la identitat xicana. Amb aquesta aportació poètica replica el «Yo soy Joaquín» de Rodolfo Gonzales, qui, per mitjà d'un poema èpic que recull cinc segles i mig d'història mexicana i xicana, reconstrueix i reafirma la identitat del xicà. El poema de La Chrisx no és heroic, ni gloriós, ni s'hi porten a terme gestes intrèpides. Presenta perfils de multitud de dones que pel fet de ser anònimes no deixen de ser heroïnes tan o més creatives i innovadores que els grans herois de les llegendes mexicanes de Gonzales.

Com La Chrisx, Margarita Cota-Cárdenas, Lydia Camarillo, Lorenza Calvillo-Craig i Miriam Bornstein, amb qui hem volgut iniciar aquest viatge xicà, suggereixen la irrepresentabilitat absoluta del femení que el postestructuralisme francès desenvoluparia a partir del concepte lacanià que les dones només poden expressar el seu desig en relació a un significant masculí i, per tant, el femení no és representable. De la Malinche, la Virgen de Guadalupe, la Sor Juana Inés de la Cruz fins a la Frieda Kahlo. De la *chicana macana*, la *gringa marrana*, la *cuata sin tacha*, la *pocha bischocha* fins a la *india mocha*. De la *fulana de tal*, la *esposa de fulano* fins a la *madre de zutano*. De la mexicana, la mexicana-americana, la A.S.S, la *latina* fins a la *cocoanut*. Les xicanes són un mirall trencat ple d'ombres inidentificables, ser erràtics i paradoxals, el mateix «continent negre» de què parla Freud en referir-se al sexe femení.

Les autores xicanes exploren la mascarada que amaga l'essència femenina. Lluiten per saber què hi ha darrere el «soy chicana macana» de Margarita Cota-Cárdenas, el «soy, soy, yo» de Lorenza Calvillo-Craig o el «soy mujer» de Lydia Camarillo. Però, com la narradora del poema de Miriam Bornstein «Toma de nombre», s'adonen que el que precisament no hi ha és una identitat femenina autèntica, transparent, inamovible, sinó una de múltiple, sorprenent i que, en-

cara que es disfressi amb «una petita màscara i un vestit hermètic» com la protagonista de *La dona amagada* de l'escriptora francesa Colette, sempre torna «a la seva irremeiable solitud i a la seva deshonestat innocent» (1985: 19).

La literatura xicana de dones no vol simplificar la representació de les xicanes a una sola figura unificadora. Vol articular la seva representació d'una forma múltiple, complexa, sense esperar solucions categòriques com les que presenten els discursos dominants xicans —i no xicans—, que sovint prefereixen reduir les representacions culturals a una etiqueta única per tal d'estabilitzar-ne el significat. En aquest sentit Edward W. Said afirma:

No one today is purely one thing. Labels like Indian, or woman, or Muslim, or American are no more than starting-points, which if followed into actual experience for only a moment are quickly left behind. Imperialism consolidated the mixture of cultures and identities on a global scale. But its worst and most paradoxical gift was to allow people to believe that they were only, mainly exclusively, white, or black, or western, or Oriental. (...) Survival in fact is about the connections between things. (Said 1994, 407-8)

Per no caure en les etiquetes essencialistes que ens ha deixat l'herència imperialista, suggereix Said, cal evitar aïllar les identitats i les cultures i, sobretot, exposar-les al contagi. No es tracta de negar la continuïtat de les tradicions, ni les geografies culturals ni les llengües nacionals. Però tampoc no es pot insistir en la desconexió de la resta de tradicions, geografies i llengües.

Gloria Anzaldúa, escriptora i crítica literària xicana, veu en la figura de la mestissa i la mulata la de les persones mai del tot absorbides pels centres lingüístics, culturals i socials. Però viure en l'hibridisme, en la perifèria, en terra de ningú, no vol dir vetar la comunicació amb el centre, independentment d'on sigui. Vol dir crear una nova consciència de mestissa, una consciència on les identitats neixen i creixen en ambients de fluxos, on tot viu en moviment, i no es poden acabar de definir perquè sempre queda un residu obert al canvi, a la transició constant.

Treballar des d'una consciència de mestissa obre moltes (im)possibilitats. La mestissa no pot viure en els costats de la frontera infranquejables; ha de moure's, ha de transcendir el binarisme cultural que sovint ens emmarca i deixar enrere les oposicions colonialistes de nadiua/estrangera, blanca/negra i aquí/allà. La mestissa és migrant i viatgera i, per això, tolera l'ambigüïtat, la confrontació, la incertesa. Aprèn a ser una índia en una cultura mexicana i una mexicana en una cultura angloamericana. Fa jocs malabars amb les cultures i les identitats. Té una personalitat plàstica, babèlica. No desestima res, no malveu res, no abandona res. Es resisteix a ser reduïda.

Ara bé, com es pot defugir classificar les persones? Com es pot eludir que

escriure sobre la identitat implica essencialitzar-la? És realment possible parlar i escriure sense posar etiquetes? En primer lloc cal explorar les conseqüències del poder en el llenguatge. Trinh T. Minh-ha en el seu llibre mestís *Woman, native, other* (1989) sosté que el llenguatge és sempre portador de poder:

Power, as unveiled by numerous contemporary writings, has always inscribed itself in language. Speaking, writing and discoursing are not mere acts of communication; they are above all acts of compulsion. (...) And language is one of the most complex forms of subjugation, being at the same time the locus of power and unconscious servility. With each sign that gives language its shape lies a stereotype of which I/i am both the manipulator and the manipulated. (Minh-ha 1989, 52)

El llenguatge és al mateix temps l'espai del poder i del servilisme inconscient, l'espai que no tan sols acull tot acte de comunicació sinó que també aplega les formes més paradoxals de subjugació, de repressió social. Les escriptores, les crítiques, les oradores o les traductores són alhora subjectes i objectes, manipuladores i manipulades. Per això és important qüestionar la pròpia representació i la posició des d'on es parla. Contemplar, tal com fan La Chrisx, Margarita Cota-Cárdenas, Lydia Camarillo, Lorenza Calvillo-Craig i Miriam Bornstein, l'experiència humana des de la diversitat i la diferència, des de la multiplicitat i la singularitat del *soy yo*.

Després d'aquestes pinzellades sobre la irrepresentabilitat del femení i el nou concepte de consciència mestissa en la literatura xicana, voldria passar a una segona part i centrar-me en l'obra de Sandra Cisneros, l'escriptora xicana més famosa i més traduïda a altres llengües, per tal de mostrar de forma pràctica el que s'ha descrit de forma teòrica fins el moment.

El 1993 Sandra Cisneros escriu la introducció de l'edició anglesa de *Camelia Street* (*El carrer de les Camèlies*) de Mercè Rodoreda en la qual explica que coneixia Rodoreda per mitjà d'introduccions, pròlegs, ressenyes, contraportades, etc., però que no és fins al moment que es passeja pels carrers barcelonins de Gràcia que descobreix el que l'atrau d'aquesta autora: el fet de permetre l'expressió, de donar veu a emocions que sovint viuen en silenci. Cisneros clou la introducció amb aquestes paraules:

Rodoreda writes about feelings, about characters so numbed or overwhelmed by events they have only their emotions as a language. I think it's because one has no words that one writes, not because one is gifted with language. Perhaps because one recognizes wisely enough the shortcomings of language. (...)

It is this precision at naming the unnameable that attracts me to Rodore-

da, this woman, this writer, hardly little, adept at listening to those who do not speak who are filled with great emotions, albeit mute to name them. (Cisneros 1993, xiii)

Escriure és l'alternativa al silenci. Representar d'una certa manera és un acte que, a pesar de formar part del sistema de jerarquies que genera l'intercanvi cultural, pot donar veu a la diferència. L'escriptura és l'única possibilitat, encara que imperfecta –o no–, de (des)construir per després (re)compondre la diferència. Per a Cisneros i per a Rodoreda escriure suposa no solament una forma d'encontre amb l'alteritat sinó també una forma d'expressió per a aquesta darrera. L'escriptura es converteix en espai de frontera, allà on es poden inventar espais de bescanvi, on se subverteixen els ordres establerts, on es reflexiona sobre la maniobra de poder que és la mateixa escriptura.

També Hélène Cixous assegura que la dona pot parlar per mitjà de l'escriptura:

It is in writing, from woman and toward woman, and in accepting the challenge of the discourse controlled by the phallus, that woman will affirm woman somewhere other in the silence, the place reserved for her in and through the Symbolic. (Cixous 1986, 93)

Per a Cixous l'escriptura és una forma de desafiar el lloc que s'ha reservat a la dona en l'ordre simbòlic. Escriure atorga «a privilege of voice» (1986, 92). Permet a les dones expressar-se i ser escoltades subvertint el model de silenci que els valors estètics i culturals els han imposat al llarg dels segles. L'escriptura «is the passageway, the entrance, the exit, the dwelling place of the other in me» (1986, 86). Altri entra i surt en nosaltres a través de l'escriptura. Però els efectes d'aquesta possibilitat de filtratge i contaminació no aporten consens ni permanència a les relacions de coneixement, factors indispensables per a la perpetuació de les formacions culturals hegemòniques, sinó que transmeten fugacitat, inestabilitat constants. Aquests efectes migrants són la base de la consciència mestissa, per dir-ho com Anzaldúa, així com la base de l'experiència dels subjectes subalterns, per dir-ho com Spivak.

A partir d'aquestes afirmacions sobre l'escriptura com a marc simbòlic de la representació i com a única possessió de la gent desposseïda, com apunta metafòricament Cixous, proposo fer un recorregut per diferents escenes de l'obra de Cisneros que ens ajudin a reflexionar sobre la seva escriptura, les seves representacions i, sobretot, la posició des d'on nosaltres ens les mirem. El subjecte que filma aquesta presa vol intentar captar representacions poètiques cisnerianes tenint en compte que el fet de sostenir la càmera (no) li atorga cap mena de poder social, cultural, econòmic o institucional sobre els seus objectius/objectes.

Com la majoria d'autores xicanes, Cisneros interroga tota classe de repre-

sentacions i, sobretot, la pròpia, intentant reconciliar passat i present, ficció i realitat. El missatge es repeteix conte rere conte, poema rere poema, crítica rere crítica: per esdevenir nosaltres mateixes hem de representar en un mateix espai la multiplicitat i la unitat, el jo i l'alteritat. Així, per exemple, a «Petits miracles, promeses complertes» Cisneros veu en la figura de la verge de Guadalupe la de deesses precolombines, verges d'arreu del món i altres verges mexicanes. Chayo, la narradora de la pregària, explica:

Quan vaig saber que el teu veritable nom és Coatloxopéuh, la que domina les serps, quan et vaig reconèixer com a Tonantzín i vaig aprendre que et dius Teteoinnan, Toci, Xochiquetzal, Tlazolteotl, Coatlicue, Chalchiuhtlicue, Coyolxauhqui, Huixtochihuatl, Chicomecoatl, Cihuacoatl, i quan et vaig poder veure com Nuestra Señora de la Soledad, Nuestra Señora de los Remedios, Nuestra Señora del Perpetuo Socorro, Nuestra Señora de San Juan de los Lagos, Our Lady of Lourdes, Our Lady of Mount Carmel, Our Lady of the Rosary, Our Lady of Sorrows, llavors no em vaig avergonyir de ser la filla de la meva mare, la néta de la meva àvia, la nena dels meus avantpassats. (Cisneros a Godayol 2001, 59)

L'escriptura permet a Cisneros donar veu a les xicanes, representar el seu món i representar-se elles mateixes. Però la lluita per parlar i ser escoltades comença per cultivar la pròpia subjectivitat; és a dir, per esdevenir subjectes i no simplement objectes del discurs cultural. No es tracta de ser contemplades sinó de contemplar. No es tracta de ser nominalitzades sinó de nominalitzar. La majoria d'autores són conscients dels riscos que comporta posar noms a les coses, però alhora reconeixen que les coses no existeixen si no tenen nom.

A *The House on Mango Street* (1991) Cisneros explora el sentiment de trobar el nom adequat per a la representació adequada en la figura d'Esperanza. A la petita narradora no li agrada el seu nom perquè el considera fruit d'una tradició que retrata les dones com a objectes i no subjectes del discurs social. Esperanza busca alternatives, però les va eliminant perquè no troba cap nom avinent a la seva representació. Desestima el paper de la seva àvia, també anomenada Esperanza, sempre asseguda al costat de la finestra. Finalment escull un nom ple de misteri i exotisme: Zeze la X. Un nom que suggereix però que no ho diu tot, un nom obert a la contaminació per una representació que també vol estar oberta a la contaminació. Amb aquestes paraules Esperanza clou el conte (Cisneros a Godayol 2001, 104): «M'agradaria batejar-me amb un nom nou, un nom que s'assembla al meu veritable jo, el que no veu ningú. Esperanza com Lisandra o Maritza o Zeze la X. Sí, Zeze la X ja faria el fet».

Per a Cisneros escriure, malgrat ser un acte per ell mateix portador de poder, és una manera eficaç de furgar en les fissures d'una tradició repressiva de la feminitat. Implica posar el dit en les petites ferides incurables del discurs

dominant, donar veu a coses innominables, parlar sense rèmores. En aquest context la sexualitat troba concreció en l'escriptura cisneriana:

Descobrir el sexe va ser com descobrir l'escriptura. Era poderós i inexplicable. Com l'escriptura, havies d'anar més enllà de la culpa i la vergonya. Com l'escriptura, et podia portar a profundes i misterioses coves subterrànies. Com més endins, més sorpreses descobria de mi mateixa que ni sabia que sabia. I, com l'escriptura, durant un moment podia ser espiritual, el cosmos girant sobre una agulla, et podia omplir i buidar alhora com un Ganges, un tango de Piazzolla, una tulipa al vent. No era ningú, no era res, i ho era tot en un univers petit i gran, un branquilló, un núvol, el cel. Com pot ser que aquesta energia increïble m'hagués estat negada! (Cisneros a Godayol 2001, 32)

Descobrir el sexe és com descobrir l'escriptura. Els seus efectes transgredeixen misteris, immoralitats i timideses. Tant l'escriptura com la sexualitat, ambdues sinònim de vida, es revelen com a espais emocionals que transcendeixen barreres. Però equiparar l'escriptura amb el sexe vol dir també acceptar que els moments de sorpresa són pocs i comptats, i que posar-los al descobert momentàniament implica situar-se entre el jo i l'alteritat, entre el que puc articular i el que no puc articular, entre les meves possibilitats i les meves impossibilitats. Cisneros es deixa sorprendre per les pròpies pràctiques, ja siguin hermenèutiques o sexuals, i ens invita a deixar-nos sorprendre per les nostres lectures de la seva obra. Acara la sorpresa amb ignorància, amb la ignorància de la persona que vol aprendre d'aquests moments desafiadors.

La sexualitat en l'obra de Cisneros i en la majoria d'escriptors xicanes està molt relacionada amb la creativitat. La lluita per articular les coses inarticulables les porta a indagar i fer connexions precioses i contundents alhora. Per exemple, en l'article «Guadalupe, la deessa del sexe» Cisneros no presenta una naturalesa estable i suposadament neutra de la verge de Guadalupe, no la retrata divina, ni perfecta ni celestial sinó indulgent, vital, fèrtil i, sobretot, molt humana. Cisneros clou l'escrit amb aquestes paraules:

La meva Virgen de Guadalupe no és la Mare de Déu. És Déu. És la cara d'un déu que no té cara, la *indígena* d'un déu que no té ètnia, la divinitat femenina d'un déu que no té gènere; però també penso que si se'm vol acostar, si vol que finalment li obri les portes i l'accepti, ha de ser una dona com jo. (...)

Quan veig la Virgen de Guadalupe estic temptada d'aixecar-li les faldilles, tal com feia amb les nines, i comprovar si porta *chones* i si la seva *panocha* s'assembla a la meva, i si també té els mugrons foscos. Sí, estic convençuda que els hi té. No és neutre com la Barbie. Ha parit, té matriu. *Blessed art*

*thou and blessed is the fruit of thy womb... Beneïda sigueu, Lupe, i, per la mateixa raó, beneïda sigui jo també. (Cisneros a Godayol 2001, 35)*

Cisneros també combat els ideals moralistes d'herència catòlica. La dona ja no és l'objecte del discurs, n'és el subjecte. I ser el subjecte en una tradició patriarcal vol dir ofendre Déu, la família i les lleis de la societat que ens envolta. No ser una bona noia sacrificada que deixa controlar el seu cos i les seves idees pels discursos patriarcal vol dir pecar, ser feble. En aquest context, el pecat sovint s'associa amb el descobriment de les possibilitats d'intel·ligència, creativitat i sexualitat. Pecar vol dir ocupar espais reservats als homes i prohibits per a les dones. La crítica literària xicana Tey Diana Rebolledo (1995, 193) escriu: «To sin is to expose your body, to have unauthorized sexual relations, to expose your private self in a public way. To sin is to be the mistress or lover instead of the wife. To sin is not to be a nun. To sin is to love another woman.» Així és que Cisneros, en tant que escriptora i, per tant, subjecte que mira, és pecadora perquè repta amb les seves representacions tota classe de convencions socials, pressupòsits culturals i, fins i tot, expressions pictòriques.

A tall d'exemple, m'agradaria comentar el poema «Los desnudos: a triptych» del llibre *Loose woman* (1995), en el qual l'autora subverteix estereotips culturals sobre l'art i el cos. En aquest poema Cisneros descriu tres quadres de la pintora xicana Terry Ibáñez. Aquesta artista manleva quadres famosos de nus femenins i els converteix en nus masculins. És a dir, el subjecte i l'objecte s'inverteixen: el subjecte que contemplava passa a ser l'objecte contemplat, i a l'inrevés. A la primera part del poema Cisneros descriu l'adaptació d'Ibáñez del quadre de *La maja desnuda* de Goya, a la segona part introdueix l'adaptació pictòrica d'un nu de Diego de Rivera i, a la tercera part, del nu de la *Venus al Tocado*.

En aquestes tres descripcions de la pintura d'Ibáñez, Cisneros trivialitza l'home i el converteix en espectacle, objecte de desig. El subjecte que mira, en aquest cas la poeta, té el mateix poder que els subjectes dels quadres originaris que aquí són els objectes. Cisneros inverteix els llocs en les jerarquies del poder amb finalitats tàctiques. La ironia rau en el fet que l'autora transforma la mirada i el desig d'un home en el d'una dona. En efecte, mirar atorga poder, ser mirat el nega.

No hi ha dubte que Cisneros mira i parla com a subjecte i que el seu desig d'articular sentiments subversius troba concreció en l'escriptura. Però els efectes de l'escriptura revelen també que en la construcció de la subjectivitat de moltes de les seves narradores-protagonistes el jo és altri. En l'obra cisneriana no s'experimenta l'alteritat si altri no forma part del jo. En el poema que tanca el llibre *Loose woman*, Cisneros explora les paradoxes d'aquells moments de contagi entre el jo i l'alteritat que s'esdevenen en forma de tensió. Els últims versos diuen així:



Sóc l'apunta-fi,  
 tira-fi,  
 fina-llengua,  
 ràpid-pensa,  
 ràpid-parla,  
 peu-lliure,  
 llengua-lliure,  
 dona alliberada,  
 dona sense compromís.  
 Compte, amor.  
 Sóc bèstia. Guilla. *Macha*.  
 ¡Wáchale!  
 Pim-pam-pum!  
 Trencos coses.

(Cisneros a Godayol 2001, 151)

Per a Cisneros escriure és la millor forma de destrucció i (re)creació possibles en la diferència. En aquest sentit afirma (Cisneros a Godayol 2001, 33): «De vegades també em sento com la deessa de la creació i la destrucció Coatlicue, sobretot quan escric, capaç de crear contes gentils amb paraules gentils, així com de fer feina d'enderrocament amb un regitzell de *palabrotas* si em convé». Cisneros, com les altres autores xicanes i com la mateixa Coatlicue, és flexible i erràtica, un flux d'incerteses lingüístiques sempre a punt per a la metamorfosi. Fer i desfer forma part de la pròpia narració, forma part de la vida.

Hem arribat al final d'aquest viatge textual. Un viatge per la literatura xicana de dones i per l'obra de Sandra Cisneros que ens demostra que la dona pot parlar per mitjà de l'escriptura. Escriure atorga el privilegi de la veu. Ens permet expressar-nos i ser escoltades. Les autores xicanes han contribuït en aquest propòsit femení: han passat de ser deesses mudes a ser subjectes del discurs. Tal com fa visible irònicament el famós epigrama de la poeta russa Anna Akhmàtova (1990, 77), amb què clourem la nostra incursió en el xicanisme literari:

Podria Beatriu crear com Dante  
 o cantar Laura la febre de l'amor?  
 He ensenyat a una dona a fer servir la veu.  
 I ara, com puc fer-la callar?

## BIBLIOGRAFIA

- ALARCÓN, N. 1989. «Traddutora, traditora: a paradigmatic figure of Chicana feminism». *Cultural Critique*, octubre, p. 57-87.
- ALARCÓN, N.; CASTILLO, A.; MORAGA, Ch. (eds.) 1989. *Third woman: the sexuality of Latinas*. Berkeley: Third Woman Press.
- ANZALDÚA, G. 1987. *Borderlands/La Frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- \_\_\_ (ed.) 1990. *Making face, making soul/Haciendo caras: creative and critical perspectives by feminists of color*. San Francisco: Aunt Lute books.
- ANZALDÚA, G.; MORAGA, Ch. (eds.) 1983. *This bridge called my back*. Nova York: Kitchen Table.
- COLETTE. 1985. *La dona amagada*, trad. per Maria Mercè Marçal. Barcelona: Edicions del Mall.
- CISNEROS, S. 1991. *The house on Mango Street*. Nova York: Vintage Contemporaries.
- \_\_\_ 1992. *Woman hollering creek and other stories*. Nova York: Vintage Books.
- \_\_\_ 1992. *Una casa en mango Street*, trad. per E. de Hériz. Barcelona: Ediciones B.
- \_\_\_ 1992. *Érase un hombre, érase una mujer*, trad. per E. de Hériz. Barcelona: Ediciones B.
- \_\_\_ 1993. «Foreword». A: *Camellia street*, de Mercè Rodoreda i trad. per D. H. Rosenthal. Saint Paul, Minn.: Graywolf Paul.
- \_\_\_ 1994. *La casa en Mango Street*, trad. per E. Poniatowska. Nova York: Vintage Español.
- \_\_\_ 1994. *My wicked wicked ways*. Nova York: Alfred A. Knopf.
- \_\_\_ 1994. *Hairs/Pelitos*. Nova York: Alfred A. Knopf.
- \_\_\_ 1995. *Loose woman*. Nova York: Vintage Contemporaries.
- \_\_\_ 1996. «Guadalupe the sex goddess». Ms., juliol-agost, p. 43-6.
- \_\_\_ 1996. *El arroyo de la Llorona*, trad. per L. Valenzuela. Nova York: Vintage Español.
- CIXOUS, H. 1986. «Sorties», dins: *The newly born woman*. Trad. per B. Wing, Minnesota: The University of Minnesota Press, p. 63-132.
- GODAYOL, P. 2000. *Espais de frontera. Gènere i traducció*. Vic: Editorial Eumo.
- \_\_\_ (ed. i trad.) 2001. *Veus xicanes. Contes*. Vic: Editorial Eumo.
- GORENKO, Anna (Akhmàtova, Anna). 1990. *Rèquiem i altres poemes*, trad. per Maria Mercè Marçal i Monika Zgustová. Barcelona: Edicions 62.
- JOYSMITH, C. ed. 1995. *Las formas de nuestras voces: chicana and mexicana writers in México*. México: Third Woman Press.
- \_\_\_ 1996. «Bordering culture: traduciendo a las chicanas». *Voices of México* 37, octubre-novembre: 103-8.
- LUGONES, M. 1994. «Purity, impurity, and separation». *Signs* 19, núm. 2: 458-79.
- MINH-HA, T. 1989. *Woman, native, other*. Bloomington: Indiana University Press.
- REBOLLEDO, T. D. 1995. *Women singing in the snow: a cultural analysis of Chicana literature*. Tucson: University of Arizona Press.

SAID, E. 1994. *Culture and Imperialism*. Nova York: Alfred A. Knopf.

SALAS, A. 1996. «Neither cider nor lemonade». *Austin Chronicle*, 8 de novembre.

TRUJILLO, C. (ed.) 1998. *Living Chicana theory*. Berkeley: Third Woman Press.