

“NOSOTRAS QUE NO ESCRIBIMOS COMO LAS DEMÁS”: EL PROYECTO AUTORIAL DE LUCÍA ETXEBARRÍA A LA LUZ DE LOS PREFACIOS A SUS OBRAS¹

Jorge Pérez

University of Kansas

Como es bien sabido, el concepto de autoría no ha sido históricamente una categoría uniforme, sino que ha experimentado diferentes fases, mutaciones, y matizaciones. Dentro de esta dinámica cambiante, el siglo XX acoge la batalla entre los partidarios de posturas tradicionales, que dan absoluto control al autor, frente a teorías que conceden mayor relevancia al lector, como parte activa que actualiza y da sentido al texto literario. En el curso de estas contiendas teóricas aún no resueltas sobre el control de la agencialidad de las obras literarias, el propio texto se redefine en cuanto espacio abierto con lindes que se expanden para dar cabida al vasto universo de la paratextualidad, órbita discursiva heterogénea que ofrece múltiples significados adicionales a considerar en las mencionadas disputas teóricas acerca de los dominios del autor, la autonomía del texto y el papel del receptor. Este ensayo se articula como invitación a sopesar el horizonte de posibilidades abiertas por el acercamiento hermenéutico a los elementos paratextuales, que nos ayudan a deslindar las relaciones entre los distintos actantes que negocian en los procesos comunicativos de tipo literario. Para ello, dirigiré mi atención a la obra de Lucía Etxebarría, por ser precisamente una escritora que nos convoca insistentemente a reflexionar sobre las funciones que tales elementos periféricos adquieren en relación a sus narraciones.

La paratextualidad, en tanto herramienta discursiva con una misión mediadora, facilita la descodificación de los textos literarios al habilitar la interacción entre las diferentes partes implicadas en el proceso de fijar la significación literaria de las obras. En su trabajo seminal *Seuils*, Gérard Genette define los paratextos como una amalgama heterogénea de prácticas y discursos que, a pesar

de su pluralidad de formas, convergen en un objetivo común: servir a una mejor interpretación del texto al que se subordinan². Por ello, la idea del “seuil” designa no sólo una zona de transición, un umbral discursivo entre el texto y el receptor, sino también una zona de transacción: “a privileged place of a pragmatics and a strategy, of an influence on the public, an influence that –whether well or poorly understood and achieved– is at the service of a better reception for the text and a more pertinent reading of it (more pertinent, of course, in the eyes of the author and his allies)” (2). De este postulado básico se desglosa la pregunta que pretendo indagar en este ensayo: ¿son los paratextos instrumentos al servicio del lector o meros pretextos de afirmación de la hegemonía autorial?

La cuestión de la aserción o debilitamiento del poder autorial a través de la paratextualidad cobra especial relevancia si la consideramos en relación a los debates surgidos a partir de las propuestas teóricas post-estructuralistas que atenúan los privilegios del agente creador del texto. En su influyente ensayo “The Death of the Author”, Roland Barthes propone interpretar la obra literaria como producto impersonal, en el que no hay huellas de un sujeto productor. Para Barthes, el lenguaje posee un poder autónomo, con capacidad auto-suficiente de generar el texto sin la intervención subjetiva. Como consecuencia, el autor, entendido como entidad cuasi divina con potestad ilimitada se desvanece, se vacía de su contenido. Este sujeto vacío, neutro, deja un espacio abierto del que se apropia el lector—“the birth of the reader must be at the cost of the birth of the Author” (148), aunque este sujeto receptor-interpretante sea una categoría igualmente abstracta, desprovista de individualidad. En una línea similar a Barthes, otros teóricos llegan a posturas radicales con respecto a la fragilidad y desvanecimiento del autor. Por ejemplo, Michel Foucault, cierra su ensayo “What is an Author?,” en el que propone alternativas al concepto tradicional de autoría, con la provocativa declaración: “What matter who’s speaking?” (245)³.

Como figura paradigmática para evaluar estas cuestiones teóricas y establecer un diálogo crítico con este discurso post-estructuralista, Lucía Etxebarria sobresale en las letras españolas contemporáneas por las ansiedades y discusiones que provoca entre la crítica especializada. La razón de este protagonismo reside en sus complejas relaciones con el mercado literario y con los medios de comunicación. La eficacia demostrada en la adaptación a los dictados del mercado usando estrategias de auto-promoción, a las que Christine Henseler denomina “Etxebarria Ecstasy” (109), le ha proporcionado un volumen respetable de ventas, amén de la atención mediática hacia su persona (autorial). Este empeño por adueñarse del mercado, al ser un espacio difuso, y más proclive al cambio y las mutaciones rápidas, va acompañado por un desdén por parte de algunos círculos intelectuales que actúan de legitima-

dores de los bienes culturales, que consideran a Etxebarría como un mero producto de mercado. El interés académico por su obra, no obstante, es extraordinario, como lo constatan los numerosos estudios que han aparecido en los últimos años.⁴

Tales estudios han explorado sus novelas y ensayos teóricos, en especial en relación a las preocupaciones sobre el feminismo y la redefinición de la subjetividad femenina, y han llegado a conclusiones variadas. Uno de los puntos de discordia entre la crítica es, precisamente, la articulación de la posición autorial en las narraciones de Etxebarría. Desde una postura cuestionadora, Akiko Tsuchiya evalúa la figura de Etxebarría como el epítome, junto a Almudena Grandes, del boom comercial de la literatura española, y más específicamente de las escritoras mujeres, en las últimas décadas del siglo XX. Tal éxito popular se apoya en eficientes campañas de marketing y lanzamiento editorial que han sabido captar y seducir a un nuevo tipo de lector. Para Tsuchiya, de este contexto se desprenden una red de implicaciones ambivalentes para la posición autorial de tales obras. En concreto, Tsuchiya estima que las relaciones con el mercado de Etxebarría invalidan sus intenciones feministas y sus escritos no hacen más que ratificar las estructuras sociales que supuestamente pretenden subvertir (“Gender” 245). Las posiciones feministas de Etxebarria se sustentan sobre la base del beneficio económico al realizar una “self-conscious commodification of peripheral identities (and sexualities) as ‘temas de moda’” (“The ‘New’ Female” 86). La sexualidad femenina se convierte en otra forma más de espectáculo, y el cuerpo se reifica como mercancía que circula y que puede ser consumida. Desde este punto de vista, la pretensión de Etxebarría de deconstruir modelos hegemónicos a través de la presentación de subjetividades alternativas se disipa en una complacencia con el mercado de masas de carácter conservador. Es decir, se entregan a un mero uso comercial, como un tentáculo más de un calculado sistema de marketing, una tela de araña comercial desplegada por la factoría Etxebarría.

Si Etxebarría se entrega a una mercantilización tanto de sus obras como de su propia persona, cabe preguntarse: ¿qué consecuencias podemos deslindar de tales actitudes acerca de la agencialidad de sus textos? Una lectura de la vinculación consciente con el mercado podría sostener la erosión del poder de la presencia autorial, que corre el peligro de desvanecerse como mero reproductor de la maquinaria imparable de la sociedad de consumo. La posición autorial aparece, considerada bajo este prisma de análisis, extremadamente debilitada, lo que le confiere al texto una marcada indeterminación ontológica. Es decir, el texto desestabiliza los límites de lo ficcional, y la introducción de otros discursos culturales en la narración —en este caso, los discursos derivados de la supremacía absoluta de la mercancía como categoría imperante en nuestra sociedad— amenaza la privilegiada posición autorial.

En mi opinión, aunque las novelas de Etxebarria exijan leerlas dentro del sistema cultural dominante, eso no significa que sean textos absolutamente maniatados por la lógica mercantil. Es cierto que están contruidos desde dentro de los aparatos de la sociedad de consumo, pero en última instancia son productos que dialogan y problematizan esas condiciones históricas y encierran un punto de vista crítico acerca de esa misma lógica cultural. Simultáneamente, la agencialidad autorial en estas narraciones no está ausente. Mi argumento es que en los textos firmados por Etxebarria hay una presencia autorial que no ha claudicado en un “pastiche” de la cultura de masas empaquetado en forma de narrativa. En este sentido, coincido con Silvia Bermúdez en que hay un proyecto autorial firme que anhela la adquisición de un determinado capital simbólico, además del capital económico derivado del éxito de ventas. Partiendo de las propuestas de Pierre Bourdieu en *The Field of Cultural Production*, Silvia Bermúdez evalúa las estrategias de Lucía Etxebarria en sus ensayos teóricos *La letra/eva futura* para proyectar sus novelas y su propia persona autorial. Al admitir que la producción cultural actual debe ser entendida como la tensa confluencia entre la autonomía artística y la dependencia del mercado, Etxebarria une su incansable defensa de los postulados feministas con una voluntad de destapar los hilos que mueven el sistema editorial. Para Bermúdez, la intersección de ambas metas tiene una lectura positiva, ya que “it is through these two transformative strategies that women can control their position in the symbolic order and challenge the limits imposed on the accumulation of symbolic capital by a still predominantly male-controlled literary field” (233).

En las siguientes páginas propongo ahondar en este diálogo sobre la posición autorial de Lucía Etxebarria a través de un análisis de otros elementos paratextuales de su obra aún no estudiados en profundidad. Me refiero al papel de los prefacios a sus textos, marcados por una doble y contradictoria funcionalidad discursiva. Al ser dispositivos de interacción con el lector a quien van dirigidos, los comentarios prefatoriales reconocen el papel crucial de éste como parte activa del propio texto; no obstante, en cuanto auto-evaluaciones de su propia obra, dotan de un significado cerrado al texto y, como tal, operan como vehículos de legitimación de la posición e ideología autorial. Por cuestiones de espacio, no voy a revisar otros elementos paratextuales que se engloban en la categoría genérica que Genette denomina *peritextos*; a saber, todos aquellos elementos que se incluyen en el espacio físico del volumen, alrededor del texto o en sus intersticios: epígrafes, títulos, o notas (5). Tampoco me ocuparé de las reflexiones metaficticias —aspecto ya explorado por Randolph Pope— filtradas en sus ficciones, ni de los comentarios autoriales que aparecen fuera de los límites del libro que contiene el texto literario. Finalmente, debo aclarar que tomo el concepto de “prefacio” en el sentido que le da

Genette, en cuanto tipología que incluye cualquier tipo de comentario, sea autorial o producido por otro agente discursivo, que aparece antes o después del propio texto, pero siempre dentro de los límites del libro. Es decir, considero “prefacio” como categoría genérica que abarca cualquier comentario introductorio —prólogos, presentaciones, notas preliminares, etc.— o a posteriori —lo que Genette designa como “post-face”⁵.

UN PREFACIO AUTORIAL: EL PRÓLOGO A *NOSOTRAS QUE NO SOMOS COMO LAS DEMÁS*

De acuerdo con la clasificación de Genette, el prólogo a la primera colección de relatos de Etxebarria es un prefacio “preludial,” es decir, que precede al texto, y “original,” ya que aparece en la primera edición de dicha colección. En realidad, el carácter original se vuelve comprometido si tenemos en cuenta que muchos de estos cuentos fueron publicados previamente por separado, y sólo con posterioridad de forma conjunta en este volumen. De ahí que el prólogo adquiera funciones típicas de un prefacio tardío —“later or delayed preface” en la caracterización de Genette: aquel que surge en subsiguientes ediciones como reacción a los comentarios críticos negativos recibidos. De hecho, la propia autora del prólogo da explicaciones como respuesta a tales críticas⁶. Por ejemplo, al explicar el cuento “Vagina Dentata,” reconoce que “recibí muchas críticas. Hay quien no lo entiende. Para facilitar su comprensión me veo en la obligación de explicar, para aquel que no lo sepa, que S/M significa sadomasoquismo, igual que X significa pornográfico” (17). De modo similar, nos da las claves para interpretar el cuento “Imago” para prevenir más especulaciones erróneas del mismo: “De modo que la anécdota del cuento no es sino una excusa para intentar explicar mi particular concepto de la pasión. Pero casi nadie lo entendió así” (14).

Ambos casos nos revelan claramente la motivación de la autora para producir tal prefacio: defenderse de las críticas recibidas y evitar lo que considera lecturas incorrectas de su obra. Es decir, la autora utiliza el prefacio como poderosa arma de control autorial para asegurarse que el lector leerá su texto apropiadamente. En la presentación de todas sus historias nos proporciona las claves de lectura o nos regala información privilegiada para la comprensión de las mismas. Así, en “Imago,” “el protagonista de la historia no es más que un símbolo” (13), como reacción a quienes pensaron que era un pasaje inspirado en un hecho real y autobiográfico. “Aqua” es un cuento en el que “trataba de exorcizar dos de mis obsesiones: la fijación por el mar, presente en gran parte de mi (escasa) narrativa, y la imposibilidad de borrar de la memoria el trauma que representa la muerte inesperada de los seres queridos” (15). En otras ocasiones, lo que proporciona son datos sobre el origen o las fuentes de los textos. Así,

“Desiderata,” “Imago,” y “Visio Smaradigna,” fueron escritas por encargo, mientras que la historia de “Acqua” está “inspirada en una que me contó Eugenia (lo siento, no sé tu apellido) una tarde en la coctelería Chicote, aunque, por supuesto, la historia narrada por mí difiere mucho de su experiencia” (15).

La introducción de toda esta información genética acerca de la génesis de los textos, incluye también los agradecimientos a todas aquellas personas que la ayudaron de una forma u otra en la realización del proyecto. Al final del prólogo enumera una lista de personas que le asistieron durante el proceso de composición, ya sea como apoyo emocional, consejo o a través de lecturas críticas de sus obras. Incluso los agradecimientos, en principio una fórmula ordinaria de gratitud y homenaje, pueden ser interpretados como dispositivos al servicio del firme proyecto autorial, ya que adquieren el valor de estrategia positiva, como “value-enhancement” de la escritora (Genette 212). El respaldo de una lista larga de personas, algunas de ellas de reconocimiento público, que incluye varios nombres con peso específico dentro de la profesión, como Lola Beccaria, Luis García Martín y Antonio Soler, confiere a la respaldada un valor añadido, al sugerir una cierta reputación ganada en el mundo de las letras.

Además, este prólogo ofrece información concerniente al género de los textos. Así, advierte que “estos relatos (o capítulos) deben leerse en el orden en el que están planteados, como si se tratase de una novela” (11). Este carácter novelístico de la colección de relatos se ve enfatizado por la constante reaparición de unos personajes en los otros cuentos, lo que Brian McHale denomina “retour de personnages” (57). Por ejemplo, Susi, la protagonista de “Acqua,” retorna en “Lapsus Linguae.” Eduardo, el socorrista que protagoniza “Fiat Lux,” reaparece en “Sed non satiata” trabajando como guardia de seguridad. Y las cuatro principales figuras femeninas, Elsa, Raquel, Susi y María, convergen en “Virago,” el relato que cierra el libro. Esta estrategia sirve como arma de cohesión narrativa, ya que crea una especie de zona intertextual entre todas las historias del volumen, las estabiliza al dar la impresión de formar parte de un todo unitario. De manera concreta, comenta el carácter genérico de algunos de los cuentos. “Desiderata” se escribe como “relato erótico, pero también iniciático” (12), y “Stigmata” es “más que un relato, una *nouvelle*” (19). De este último, además dice que el lector “cuenta con mi permiso explícito para leerlo en diagonal, siempre que lo lea, pues si no no podrá comprender detalles del resto del libro” (19).

Como podemos observar de manera reiterada, la información genética, genérica y las claves de lectura tienen como propósito la inspección del proceso de descodificación del texto. A través de un prefacio autorial, el autor se involucra en su obra como crítico de su propia obra, y proporciona las líneas maestras que deben guiar posteriores interpretaciones. De esta forma, se convierte en una especie de lector ideal que marca las pautas de lectura al resto de

lectores. Indudablemente, este gesto, por más que esté encubierto bajo ropajes altruistas de cara al lector, refuerza la posición privilegiada del autor con respecto a su texto. Es más, al guiar al lector de alguna forma también define a éste, lo sitúa, lo selecciona. Las narraciones de Etxebarria están así dirigidas a un lector ideal, similar al “model reader” defendido por Umberto Eco (7), capaz de entender los códigos activados por el texto: todos aquellos que “no son como los demás” y, en especial, a aquellas mujeres que “protestamos” (contra la sociedad patriarcal y la desigualdad).

Esta especialización de su público tiene que ver con el planteamiento que propone con este libro de relatos, claramente expuesto en las cuatro primeras páginas del prólogo que nos ocupa. A partir de una agenda feminista que pretende alinearse con el post-feminismo o la tercera ola del feminismo, la autora pregona que “no hemos venido a proclamar la lucha de sexos, sino a abrir un debate acerca de la necesidad de replantear la vigencia de unos roles obsoletos sobre lo que en nuestra sociedad se considera masculino y femenino” (10). Ello significa que el prólogo se convierte en lo que Genette designa como “prefacio-manifiesto”, aparato prefatorial que tiende sus redes defensivas no solamente sobre cuestiones genéricas o estrictamente literarias del texto, sino que se ocupa de un tema más amplio, de interés general y con implicaciones políticas (228). Etxebarria arremete contra el sexismo imperante en la sociedad patriarcal, y contra las construcciones sociales de género que legitiman las asimetrías del sistema. El carácter de manifiesto cobra más fuerza al acompañar sus ideas y opiniones con estadísticas que ratifican sus aseveraciones, tales como datos empíricos sobre la ausencia de la mujer en los altos cargos ejecutivos y políticos, y en instituciones como la Real Academia de la Lengua⁷.

Al incluir esta agenda de tipo político que guía la composición de estos relatos, la autora está controlando cómo hay que leer sus textos, pero también convenciendo al público de por qué leerlos. Lo interesante de su estrategia retórica de persuasión es que señala el valor del texto sin hacer auto-publicidad acerca del estilo o las conquistas literarias del mismo, sino enfatizando la importancia del propio tema. Es más, a través de una *amplificatio* de tal recurso retórico de seducción al lector, destaca el valor temático de los relatos —la desigual situación de hombres y mujeres en el seno de la sociedad de finales de siglo— por su utilidad social. Con ello, sugiere que estos textos pueden servir para concienciar a los lectores sobre la necesidad de subvertir ciertos principios vigentes en el sistema patriarcal. Este detalle no es insignificante, pues la congratulación acerca de la acertada composición y los méritos artísticos de la obra sonaría arrogante. Sin embargo, una invitación a la lectura basada estrictamente en el supuesto provecho derivado del tema y su tratamiento no desentona y, de hecho, confiere al texto un aliciente atractivo.

DOS PREFACIOS *A POSTERIORI*

Los dos últimos libros de Etxebarría hasta la fecha contienen unos comentarios autoriales como cierre, lo que supone una variación con respecto al prefacio de *Nosotras que no somos como las demás*. Tanto las “puntualizaciones finales” a *Una historia de amor como otra cualquiera* como las “aclaraciones y agradecimientos” a *Un milagro en equilibrio*, al estar situadas después de los textos, conceden al lector la oportunidad de degustarlas una vez ya ha finalizado la lectura de los cuentos y la novela. Desde un punto de vista pragmático, esta nueva localización es menos efectiva, ya que la autora no puede seducir al lector para que continúe con la lectura, ni tampoco delimitar una inicial interpretación “correcta” de sus trabajos. La utilidad en cuanto estrategia de control autorial queda reducida a una función correctiva, para enmendar posibles lecturas erróneas que el lector haya formado libremente.

En realidad, las armas autoriales utilizadas en estos comentarios finales no difieren en exceso de las ya comentadas a propósito del prólogo de *Nosotras que no somos como las demás*. Entre tales estrategias, que incluyen los habituales agradecimientos, merece la pena que nos detengamos en evaluar el anuncio de su presencia cibernética, a través de una dirección de correo electrónico a la que los lectores pueden dirigirse en caso de que quieran ponerse en contacto con la autora o enviarle sugerencias. En el prólogo a *Nosotras que no somos como las demás*, esa presencia cibernética estaba ilustrada por el reclamo hacia “mi página de internet megakitsch <http://www.teleline.es/personal/luciaetx>” (21). El uso de la tecnología conlleva un aprovechamiento de los medios disponibles para auto-promocionarse, pero también para acercarse al lector, y como otra vía disponible de expresión artística y personal. La utilización de las nuevas tecnologías para dar a conocer su obra, aparte del posible beneficio económico derivado de la presencia mediática, es una prueba de su voluntad de ampliar el radio de acción y alcance de su oficio artístico. Para Etxebarría, los adelantos tecnológicos pueden ser herramientas útiles y no enemigos del ejercicio literario. En última instancia, no es más que la contrapartida electrónica de una práctica tan rutinaria para el escritor contemporáneo como es la firma de ejemplares en las principales Ferias del Libro.⁸

Aunque desprovistas de la capacidad de persuadir a la lectura, debido a su colocación a posteriori, estas “puntualizaciones” y “aclaraciones” conservan, sin embargo, la dimensión defensiva en cuanto reacción a hipotéticas valoraciones negativas. En el caso de *Una historia de amor como otra cualquiera*, avisada por las opiniones de algunos amigos que leyeron versiones previas del cuento que abre la colección y que da título a la misma, la autora aporta una lista de datos estadísticos acerca de la realidad de los malos tratos en el hogar y los abusos a las mujeres (283). Este gesto confiere a estas puntualizaciones el

carácter de prefacio-manifiesto y, por ello mismo, lo conecta con el prólogo de *Nosotras que no somos como las demás*, en tanto que sitúa este volumen de cuentos en la misma línea de su primera colección: la reivindicación feminista y un alegato en contra de la pervivencia de determinadas prácticas patriarcales nefastas. Hay, por tanto, una declaración implícita acerca de la validez y utilidad del tema del cuento, una nueva actualización de la máxima horaciana de enseñar deleitando —*delectare et docere*— reservada para toda obra artística.

Resulta especialmente significativo el cuidado que la autora pone en demostrar la verosimilitud de sus historias y el anhelo de reflejar episodios de la vida real. El detallado recuento de las estadísticas que corroboran lo expuesto en el relato es un blindaje protector frente a las acusaciones de “tremendismo,” al declarar que el contenido del cuento es una historia tan real como la vida misma. La insistencia en la veracidad de las historias está expresada desde el comienzo de estas puntualizaciones en forma de reacción defensiva: “Un amigo mío leyó estos cuentos y comentó que los personajes masculinos estaban caricaturizados. Le respondí que, en todo caso, no serían caricaturas sino retratos, pues el libro está basado en historias reales” (281). Con semejante declaración, la autora reclama el parecido con la realidad, y la autenticidad, dado que muchas de estas historias “están basadas en testimonios directos de mujeres que han hablado conmigo,” a pesar de advertir que son “interpretaciones literarias de la realidad” (281). El objetivo perseguido al explicar la génesis de la colección es diáfano: prevenir posibles críticas por la presentación de personajes masculinos estereotipados y por la inclusión de detalles escabrosos. Es una forma de decir *esto que acaban de leer pasa todos los días*.

Esta declaración de verosimilitud actúa, además, como una forma de corregir al lector que se haya formado interpretaciones libres, y guiarlo por la senda de la correcta lectura de sus textos. Por ejemplo, en “Una noche en el cementerio”, ante el temor de que la historia parezca “muy fantástica”, la autora sostiene que “todos los conjuros que cito los he llevado a la práctica con sorprendente éxito” (284). Como vemos, la autora proporciona información clave para entender determinados elementos de los relatos, e incluso información autobiográfica y documentación sobre la veracidad de algunas de las historias. El mismo volumen de información aparece en las “aclaraciones” a *Un milagro en equilibrio*, donde enumera una lista de fuentes —literarias, sociológicas, y legales— que le sirvieron de guía para la escritura de algunos pasajes y capítulos de su novela. Asimismo, proporciona datos y claves para entender referencias intertextuales. A modo de ejemplo, Etxebarria explica: “Por si algún lector no entiende a qué se refiere Eva cuando utiliza el término *logoi*, cito el evangelio (gnóstico) de san Valentín (...)” (421). Esta concesión esconde, en realidad, una estratagema manipuladora, una forma de cerrar el texto al poner al receptor en posesión de los utensilios necesarios para su total comprensión.

De nuevo, este falso altruismo autorial encubre una imposición de cómo quiere la autora que su texto sea leído.

Es más, esta vigorosa auto-afirmación autorial llega a crear una cierta confusión teórica, al borrar los contornos que separan a la autora real de la autora implícita. La intromisión desmesurada, que explica los textos utilizando datos biográficos y claves que pertenecen a la experiencia personal de la autora, difumina la separación entre ambos conceptos. Este ambivalente efecto adquieren no sólo los datos autobiográficos incluidos en los prefacios, sino también aquellos que ofrece en *La letra futura* como explicación de sus novelas *Amor, curiosidad, prozac y dudas* y *Beatriz y los cuerpos celestes* (36-41). El movimiento trazado se encamina hacia la cancelación del hiato tanto espacio-temporal como ontológico entre los dos sujetos. La autora como agencia empírica se solapa a la autora implícita, con lo que el principio estructurador del texto queda marcado por un contenido biográfico y tangible. La coincidencia de ambos sujetos y mundos —real y ficticio— es habilitada por la propiedad semipermeable de la ficción, cuyas fronteras flexibles aceptan la entrada de elementos de otras ontologías. La constante mención a datos externos que pertenecen al mundo real y la propia vida personal de la autora atrae la atención hacia los porosos contornos textuales y de los mundos ficticios creados por éste. El campo de referencia interno activado por esta obra interactúa con mundos externos y coincide en determinados puntos de intersección, con lo que se borran parcialmente los bordes ontológicos. No podemos olvidar que tal solapamiento se hace posible por la voluntad expresa de la autora, que juega con las claves de lectura de su propio texto y, una vez más, condiciona al lector al ofrecer datos biográficos con capacidad explicativa. El rol de tales comentarios autoriales, por tanto, se subordina a una funcionalidad que, aunque disfrazada de colaboración estrecha con el lector en los márgenes del texto para aclarar aspectos confusos, en realidad no hace sino aumentar la opacidad.

AGRADECIMIENTOS VARIADOS

La trascendencia que los elementos paratextuales adquieren dentro del proyecto autorial de Lucía Etxebarria queda ya vaticinada desde su primera novela, *Amor, curiosidad, prozac y dudas*. Una gama surtida de epígrafes, dedicatorias, agradecimientos, y citas textuales, enriquecen el contenido de su celebrado debut narrativo. Como señala Alicia Redondo Goicoechea, este caudal paratextual puede ser utilizado “como eje para una posible interpretación de su novela” (111). El extenso repertorio de agradecimientos incluye desde su familia hasta sus amigos, una lista copiosa para expresar gratitud “a todos los que me quieren” (*Amor* 317). Según Redondo Goicoechea, “[e]sto la convier-

te, en cierto modo, en una carta de reconciliación y amor y ésta es la clave secreta con la que hay que leer esta historia algo procaz de desamores y fracasos” (111). Amores y desamores también pueblan *De todo lo visible y lo invisible*, en la que de nuevo confía en las posibilidades del arsenal paratextual —dedicatoria, epígrafes, citas textuales, notas a pie de página— y va precedida de la habitual sección de agradecimientos. En principio, el emplazamiento previo al texto ya es indicativo, como sabemos, de una voluntad de que el lector reciba esta información antes de la lectura de la novela y, por tanto, quede influenciado.

Esta serie de agradecimientos contiene, como es de sospechar, algo más que mera gratitud. En concreto, nos proporciona una serie de claves que iluminan determinados aspectos de la novela, como las fuentes diversas con las que la autora se documentó: “Mercedes Odina y Gabriel Halevi, a quienes no conozco de nada, escribieron un excelente ensayo, *El factor fama* (Editorial Anagrama, colección Argumentos) que sirvió de guía para la construcción del capítulo “La fama de Ruth”. Un estudio detallado sobre el comportamiento de los perversos narcisistas puede hallarse en el libro *El acoso moral*, de Marie-France Hirigoyen” (14). La autora dirige, controla, canaliza información privilegiada que claramente desea que poseamos. Estos ejemplos revelan que la voz prefatorial no es completamente fiable y que, en cualquier caso, está usando y abusando del espacio prefatorial en su propio beneficio. Como agente productor independiente, tiene absoluta licencia para ello. Es el lector el que debe leer adoptando una posición crítica y reconocer las maniobras autoriales. En este sentido, cabe preguntarse, ¿son los comentarios autoriales completamente fiables? ¿Podemos conferirles autonomía crítica?

UN PREFACIO ALOGRÁFICO: EL PRÓLOGO DE CRISTINA PERI ROSSI A *BEATRIZ Y LOS CUERPOS CELESTES*

En una edición especial publicada en el año 2001 en la colección “Las mejores novelas en lengua castellana,” la novela *Beatriz y los cuerpos celestes* apareció con una variante paratextual de gran interés: la novela se reimprimió pero esta vez precedida por un prólogo a cargo de la escritora Cristina Peri Rossi. Este tipo de prefacio, al que Genette reserva la etiqueta de *alográfico*, es un comentario que, al estar firmado por una persona ajena a la producción del texto, marca una separación entre el emisor del texto y el emisor del prefacio. Esta divergencia entre los agentes productores de ambos discursos introduce matizaciones que se añaden a las funciones distintivas de los comentarios autoriales. En principio, los objetivos marcados para el prefacio alográfico no divergen demasiado del prefacio autorial: incitar al lector para que se embarque en la lectura del texto propuesto y, en lo posible, guiarle en el camino para

que no se pierda en interpretaciones equivocadas. La diferencia reside, principalmente, en la libertad para comentar acerca de los méritos artísticos de la obra y para deslindar sus aportaciones. Es decir, el escritor de un prefacio alográfico puede desarrollar todo lo que el prefacio autorial debe silenciar para no sonar pretencioso. Al incluir esta posibilidad de alabanza y apología del texto, el prefacio alográfico se convierte, además de fuente de información válida para el lector curioso, en una recomendación para la lectura de tal obra.

El prólogo de Cristina Peri Rossi proporciona al lector una serie de informaciones sobre los valores literarios de la obra al tiempo que la sitúa en su contexto histórico y literario. Así, reseña la riqueza de la novela partiendo de sus variados registros (“desde el coloquialismo urbano madrileño al lirismo, de la sátira a la introspección, de la psicología a la sociología”), y de los diversos moldes genéricos con los que trabaja (novela iniciática, neo-romántica y generacional). Además, se permite celebrar el acertado estilo elegido por la autora: “En esta novela no hay retórica, y es de agradecer. Ni una línea que no se justifique por la acción, el análisis interior o la confrontación de los personajes.” El elogio formal de la obra, prohibido en los prefacios autoriales, va acompañado de una valoración que sitúa a esta novela en un lugar prominente con respecto a la novela de su tiempo: “Creo que es muy difícil encontrar en la narrativa española contemporánea una novela de iniciación más dolorosa, y a la vez, más testimonial.” Es decir, no sólo recomienda esta novela como lectura provechosa, sino que la encumbra dentro de su contexto literario, al destacar sus logros formales y el valor testimonial como retrato urbano y generacional sin parangón. Todos estos cometidos utilitarios sitúan el prefacio alográfico en la frontera con el ensayo crítico y, por tanto, más cercano a una función metatextual que a la paratextual.

La re-publicación de la novela en esta edición especial con prefacio alográfico ha de ser evaluada como intento de consagrarla, dotarla de una aureola artística. Al aparecer en una colección titulada “Las mejores novelas en lengua castellana,” se eleva la novela a la categoría de clásico, al quedar alineada junto al selecto grupo de obras escogidas de la literatura española. La misma sensación causan las ediciones de bolsillo de sus otras obras. Tenemos ediciones de bolsillo de *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, *Nosotras que no somos como las demás* y *De todo lo visible y lo invisible*. Por un lado, la edición de bolsillo es un tipo de edición creada por razones económicas: el abaratamiento del coste de la edición, el cual permite el acceso a la obra a un público más amplio al disminuir también el precio de venta. Además, la edición de bolsillo adquiere significación en cuanto elemento paratextual que contribuye positivamente a la acumulación de capital simbólico por parte de la autora. La edición de bolsillo conlleva la idea de canonización del texto, una vuelta a una obra ya legitimada, reconocida como producto artístico de valor.

La relevancia y efectividad del prólogo están basados en la entidad de quien lo firma. Cristina Peri Rossi es una escritora consagrada, con una trayectoria literaria longeva que ha adquirido reconocimiento tanto de público como de crítica en los varios géneros que ha cultivado: la poesía, la novela y el cuento⁹. El prefacio alográfico es una forma de madrinazgo literario, un aval intelectual que garantiza la calidad de la obra de Etxebarría. La estrategia que se activa en la mente del receptor resulta evidente: un producto recomendado por una pluma tan prestigiosa debe poseer, a buen seguro, cualidades literarias merecedoras de la lectura¹⁰. Por tanto, el prefacio alográfico cumple su cometido en cuanto contribución crucial para la autora en el proceso de adquisición de un determinado prestigio. En el caso de Etxebarría se hace necesario por cuanto, desde su primer libro publicado, la escritora ha recibido acusaciones acerca de la carencia de valores literarios de su obra. Si en algo se concentra Peri Rossi en su prólogo es, precisamente, en los “valores literarios” de esta novela, a la que se atreve a alinear junto a clásicos literarios universales. En concreto, compara el viaje interior de la protagonista con las quimeras introspectivas descritas en *La divina comedia* y *La Iliada*. Para confirmar este linaje, y reaccionar contra los “muchos reparos, algunos francamente envenenados” de un sector de la crítica, Peri Rossi justifica los extravagantes actos y métodos de auto-promoción de Etxebarría como un signo de avance con respecto a su época, como un sello que la distingue como escritora “de vanguardia”.

El argumento que late bajo estas declaraciones de Peri Rossi es una legitimación de la polémica figura de Etxebarría en tanto icono que subvierte los principios vigentes que rigen la conducta de un escritor que aspire al reconocimiento. Peri Rossi está sugiriendo que la discusión surge debido a la incapacidad del *establishment* literario de adaptarse, como lo ha hecho Etxebarría, “al compás de los medios audiovisuales”, así como de aceptar la introducción de temáticas acordes con la época y figuras femeninas “poco convencionales.” Las duras críticas contra la escabrosidad de los pasajes de sus obras son, para Peri Rossi, indicativos de una intransigencia de los círculos que controlan la asignación del capital simbólico de los bienes culturales hacia la figura de la mujer como escritora, dado que “no hay que olvidar que Lucía es mujer y el malditismo suele estar reservado para los hombres.” En la protesta de Peri Rossi resuenan las reivindicaciones de otras intelectuales contemporáneas como Laura Freixas, quien apunta el círculo vicioso creado en torno a dos ideas inmutables: el triunfo mediático de las mujeres escritoras viene acompañado por el fracaso en la calidad y el prestigio (41). La atención mediática alcanzada por las mujeres es inversamente proporcional a las dificultades para hacerse con un sitio en el panteón de los artistas reconocidos. La calificación de Lucía Etxebarría como escritora de vanguardia debe ser entendida dentro de este contexto, como figura que rompe moldes y abre caminos, escritora que

merece la adquisición de un capital simbólico que se una al capital material alcanzado con las ventas y la lealtad de los lectores.

LOS PREFACIOS Y EL “RETORNO DEL AUTOR”

El análisis de estos aparatos prefatoriales nos ilustra el relevante papel de la paratextualidad para la comprensión de la obra de un autor, así como para definir posiciones en los debates teóricos en torno a las funciones y límites que se establecen entre un texto, su(s) productor(es) y sus posibles receptores. El examen detallado de los prefacios a las obras de Etxebarria nos revela una serie de informaciones y hallazgos que de otra manera el receptor nunca hubiera conocido con la mera lectura de los textos. Es decir, ofrecen claves biográficas, políticas, contextuales y genéticas que iluminan determinados aspectos de sus narraciones. Los comentarios autoriales y alográficos parecen, desde esta perspectiva, servir como instrumentos al servicio del lector al ayudarle a descifrar las ambigüedades que surgen en el proceso de decodificación textual. Sin embargo, esta aparente prodigalidad contrasta con el despliegue de firmeza autorial. Los aparatos prefatoriales reestablecen una jerarquía en el proceso de asignación de significado al texto. Al proporcionar una serie de claves interpretativas y perfilar los senderos que el lector debe tomar para obtener una correcta lectura de sus textos, Etxebarria implícitamente legitima una interacción asimétrica con el lector y con el propio texto. Es decir, su discurso ratifica el poder autorial a expensas de los otros elementos que participan en el proceso comunicativo.

Etxebarria reestablece una distancia jerárquica entre el autor-productor, el texto, y los receptores. El mensaje lanzado a través de varios canales es que el significado de sus textos equivale a la intencionalidad autorial, a la voluntad del sujeto generador que delimita las posibilidades semióticas de su texto. El lector es convocado asumiendo una aparente libertad interpretativa, aunque en realidad es una libertad condicional. El receptor actualiza el texto desde su experiencia del mundo y su propio horizonte de expectativas pero sobre la base de un paquete de opciones preconcebido, lo cual sugiere la pervivencia de un control autorial estricto. El papel del lector se articula, pues, como una *reconstrucción* de un producto pre-existente ya terminado y facturado por el agente responsable. A través de sus comentarios autoriales, Etxebarria no está precisamente allanando el camino a múltiples interpretaciones de su obra. Por el contrario, al actuar de crítica de su propia obra, le confiere la condición de sistema cerrado, producto ordenado con un significado y una lectura correcta: la sugerida por la autora en sus comentarios prefatoriales.

Ello no quiere decir, empero, que la intencionalidad autorial determine la significación definitiva de los textos. El lector aún tiene la posibilidad de hacer

elecciones interpretativas, y de negociar con ese texto. Es decir, nos encontramos ante lo que Umberto Eco denomina “the aesthetic dialectics between openness and closedness of texts” (39). Una obra de arte es un todo orgánico perfectamente estructurado y articulado, pero que simultáneamente está sujeto a una pluralidad de lecturas a cargo del lector que actualiza y descodifica los diferentes niveles semánticos y pragmáticos activados por el texto. Esta tensa confluencia marca la empresa de asignar significado en tanto proceso dinámico de cooperación entre productor, producto, y receptor. No obstante, el estudio del caso de Etxebarria nos revela las estrategias de boicot de tal lógica hermenéutica a través del arsenal paratextual y, más concretamente, a través de los prefacios a sus obras. Sea cual sea el grado de éxito de tal empresa prefatorial, eso no modifica su fuerza ilocutiva, en tanto acto del habla que exhorta directamente al lector y le persuade con una actitud prescriptiva.

El caso de Etxebarria confirma que el autor vuelve al primer plano del discurso crítico, y su retorno converge con una tendencia hacia la clausura y la cerrazón textual. De esta forma, se desmienten las predicciones apocalípticas del post-estructuralismo y la muerte del autor preconizada por Roland Barthes. Como expresa Seán Burke, “the concept of the author is never more alive than when pronounced dead” (*The Death* 7). El desenmascaramiento de la ilusión humanista de defender un sujeto autorial universal y estable no significa necesariamente la total desaparición de la subjetividad, ni de la posición autorial como categoría aceptable. Es momento, pues, de cerrar este ensayo constatando la hipótesis manejada desde las primeras líneas: la agencialidad de las obras de Lucía Etxebarria queda reforzada por una política de firma autorial que se reafirma y se apoya en el despliegue paratextual y, de manera especial, en la capacidad persuasoria del aparato prefatorial. Podemos dejarnos seducir por tales maniobras retóricas o cuestionarlas, pero definitivamente debemos considerar esos espacios enunciativos. Esta insistencia en lo paratextual provoca una paradójica situación discursiva. Por un lado, cuestiona los límites tradicionalmente impuestos a la obra literaria y expande los confines del texto al conceder relevancia funcional a estos espacios periféricos. Al mismo tiempo, los elementos paratextuales son empleados como recursos que canalizan y precintan la interpretación de la obra, convirtiéndola en un sistema cuasi-cerrado. En mi opinión, la intención autorial en la interacción posibilitada por los paratextos se encamina a una restitución de su supremacía, asegurando su posición hegemónica en el intercambio con sus lectores. Aunque sea difícil llegar a un acuerdo universal sobre una cuestión teórica ampliamente debatida, espero al menos que este ensayo sirva como invitación a tener muy presente la funcionalidad de los elementos paratextuales. Desde luego, Lucía Etxebarria nos reta a ello en cada una de sus obras.

NOTAS

¹ Me gustaría expresar mi agradecimiento hacia Roberta Ricci por ayudarme a formular este ensayo y compartir generosamente referencias bibliográficas.

² Todas las referencias al ya clásico estudio de Genette que aparecen en este ensayo pertenecen a su traducción al inglés: *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge UP, 1997.

³ Estos ataques anti-autoriales basados en un logocentrismo exagerado han servido de plataforma para revisar el concepto de autor canónico y rearticular sus contornos. No obstante, los posicionamientos de Barthes y Foucault presentan problemas metodológicos y prácticos, y nos dejan con una lista de interrogantes por resolver. Por ejemplo, ¿cómo puede el lector entronizado por Barthes adquirir relevancia en el proceso comunicativo si es un lector abstracto, ahistórico? ¿No conduce la postura de Barthes a una nueva tiranía, la del lector, que sustituye a la del autor, y que convierte al texto en un mero pretexto?

⁴ Véanse al respecto los trabajos de Silvia Bermúdez, Jacky Collins y Chris Perriam, Pilar Escabias, Christine Henseler, Vance Holloway, Annabel Martín, Randolph Pope, Alicia Redondo Goicoechea, Akiko Tsuchiya, y Carmen de Urioste.

⁵ Este concepto de prefacio privilegiado en este ensayo difiere, por ejemplo, del utilizado por Jacques Derrida en *La diseminación*. Para Derrida, el prefacio o prólogo es el discurso que antecede al texto, y que modifica el concepto temporal del mismo. Gracias al prefacio, “un autor oculto y todopoderoso, con pleno dominio de su producto” manufactura el texto, escrito en un pasado, “en una falsa apariencia de presente” y “lo presenta al lector como futuro suyo” (13). Nótese que, a pesar de la divergencia con Genette al delimitar el concepto de prefacio, ambos coinciden en señalar la función manipuladora del prefacio como arma de legitimación de la hegemonía autorial.

⁶ A partir de aquí, me referiré a la *autora* de los prefacios en el sentido de *autora implícita*, como la agencialidad dentro del texto que guía nuestra lectura, separada de la autora real que firma los textos. Para una descripción detallada del concepto de *autor implícito*, véase Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* (71-6, 211-21), y Seymour Chatman, *Coming to Terms* (74-108).

⁷ “A los que opinen lo contrario les recordaré que en la empresa española un 2% de los ejecutivos de alto nivel y un 99% de las secretarías son mujeres, que en la Real Academia de la Lengua Española hay 45 académicos y una académica, que en Europa hay 57 ministras y 515 ministros (...)” (9).

⁸ Algo similar se desprende del aprovechamiento de otros recursos como las originales portadas de sus libros, o las fotografías de la escritora incluidas en cada volumen, de muy diferente calibre todas ellas. En varias ocasiones, Etxebarria ha reivindicado la validez del arte total, y de la intersección con otras disciplinas, en tanto experimentación con otros modos de expresión. En *La letra futura*, aporta las siguientes reflexiones al respecto: “Yo he sido criticada en un suplemento cultural por escoger personalmente las portadas de mis novelas y por citar en la cubierta los artistas que las concibieron. (...) Lo que los ciegos consideraron estrategia de marketing no fue, en mi caso, sino un intento de reivindicación del arte total, que se está perdiendo” (101-02). Tales recursos de expresión añaden matices y complementan a los textos narrativos a los que acompañan y, por tanto, reclaman ser estudiados como estrategias autoriales con capacidad de producir significados a la obra. En este sentido, merece la pena señalar el análisis de las cubiertas de sus libros realizado por Christine Henseler (109-26), como elementos que anuncian, resumen y enfatizan el contenido principal de esos textos.

⁹ La prolífica carrera literaria de Peri Rossi comenzó en 1963 con la publicación de su libro de relatos *Viviendo*. Algunas de sus cimas narrativas son *La tarde del dinosaurio* (1976), *La rebelión de los niños* (1980), *El museo de los esfuerzos inútiles* (1983), *La nave de los locos* (1984), *Una pasión prohibida* (1986), *Cosmoagonias* (1988), y *El amor es una droga dura* (1999). En su vasta producción poética, destacan *Evohe* (1971), *Diáspora* (1976), *Babel Bárbara* (1991), Premio

Ciudad de Barcelona), *Otra vez Eros* (1994), y *Las musas inquietantes* (1999), entre muchas otras. Exiliada en España tras el golpe militar que acechó a su Uruguay natal en 1972, Peri Rossi ha residido en Barcelona desde entonces, con lo que el conocimiento de los entresijos de la sociedad española es de primera mano y, por ello, su criterio acerca del valor testimonial de la novela de Etxebarria resulta fiable.

¹⁰ Lucía Etxebarria consigue un efecto similar al obtenido por el prefacio alográfico a través del uso de los epígrafes. Precisamente, al comienzo de la tercera parte de la novela, hay una cita tomada de *Desastres íntimos*, de Cristina Peri Rossi: “Allí donde comienza el deseo, el lugar del miedo, donde nada tiene nombre y nada es, sino parece” (67). Este epígrafe sirve como explicación y/o justificación del título de esa sección de la novela (“En el lugar del miedo”). Además, al incluir este epígrafe, añade un toque de calidad, una firma de prestigio que indirectamente rubrica la validez de la propia obra. La inclusión del epígrafe es un acto de auto-afirmación estética, un recurso que confiere al texto un grado de sofisticación e intelectualidad. En la misma línea se sitúan los epígrafes tomados de Naomi Wolf, Christina Georgina Rosetti, Jeanette Winterson, Marguerite Yourcenar y Donna Tart. Todas estas referencias a autoras y teóricas feministas lanzan un guiño intelectual a un lector culto, al que se supone versado en las discusiones teóricas acerca del género y la identidad femenina.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. “The Death of the Author”. *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang, 1977. 142-48.
- Bermúdez, Silvia. “Let’s Talk about Sex?: From Almudena Grandes to Lucía Etxebarria, the Volatile Values of the Spanish Literary Market”. *Women’s Narrative and Film in 20th Century Spain: A World of Difference(s)*. Ed. Ofelia Ferrán and Kathleen Glenn. New York: Routledge, 2002. 223-37.
- Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: Chicago UP, 1983.
- Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia UP, 1993.
- Burke, Seán, ed. *Authorship: From Plato to the Postmodern*. Edinburgh: Edinburgh UP, 1995.
- _____. *The Death and Return of the Author*. Edinburgh: Edinburgh UP, 1992.
- Chatman, Seymour. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell UP, 1990.
- Collins, Jacky y Chris Perriam. “Representation of Alternative Sexualities in Contemporary Spanish Writing and Film”. *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Ed. Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas. London: Arnold, 2000. 214-22.
- Derrida, Jacques. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, 1975.
- Eco, Umberto. *The Role of the Reader*. Bloomington: Indiana UP, 1979.
- Escabias Lloret, Pilar. “Entrevista con Lucía Etxebarria, Aberdeen, 18 de noviembre de 2000”. *Journal of Iberian and Latin American Studies* 8.2 (2002): 201-12.

- Etxebarría, Lucía. *Un milagro en equilibrio*. Barcelona: Planeta, 2004.
- _____. *Una historia de amor como otra cualquiera*. Madrid: Espasa-Calpe, 2003.
- _____. *De todo lo visible y lo invisible*. Madrid: Espasa, 2001.
- _____. *La eva futura*. Barcelona: Destino, 2000.
- _____. *La letra futura*. Barcelona: Destino, 2000.
- _____. *Beatriz y los cuerpos celestes*. Barcelona: Destino, 2001.
- _____. *Nosotras que no somos como las demás*. Barcelona: Destino, 1999.
- _____. *Amor, curiosidad, prozac y dudas*. Barcelona: Plaza & Janés, 1997.
- Foucault, Michel. "What is an Author?". *Authorship: From Plato to the Postmodern*. Ed. Seán Burke. Edinburgh: Edinburgh UP, 1995. 233-46.
- Freixas, Laura. *Literatura y mujeres*. Barcelona: Destino, 2000.
- Gennette, Gérard. *Paratexts*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- Henseler, Christine. *Contemporary Spanish Women's Narrative and the Publishing Industry*. Urbana: University of Illinois Press, 2003.
- Holloway, Vance. "The Feminine Quest-Romance in Spain at the End of the Twentieth Century". *Monographic Review XVII* (2001): 36-61.
- Martín, Annabel. "Feminismo virtual y lesbianismo mediático en *Beatriz y los cuerpos celestes*: Una novela rosa de Lucía Etxebarría." *Convergencias Hispánicas*. Ed. Elizabeth Scarlett y Howard Wescott. Newark: Juan de la Cuesta, 2001. 47-56.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1987.
- Pope, Randolph. "Writing about Writing". *The Cambridge Companion to The Spanish Novel: From 1600 to the Present*. Ed. Harriet Turner and Adelaida López de Martínez. Cambridge: Cambridge UP, 2003. 264-82.
- Redondo Goicoechea, Alicia. "Los modelos de mujer de Lucía Etxebarria". *Mujeres novelistas. Jóvenes narradoras de los noventa*. Coord. Madrid: Narcea, 2003.
- Tsuchiya, Akiko. "The 'New' Female Subject and the Commodification of Gender in the Works of Lucía Etxebarría". *Romance Studies* 20.1 (2002): 77-87.
- _____. "Gender, Sexuality, and the Literary Market in Spain at the End of the Millennium". *Women's Narrative and Film in 20th Century Spain: A World of Difference(s)*. Ed. Ofelia Ferrán and Kathleen Glenn. New York: Routledge, 2002. 238-55.
- Urioste, Carmen de. "Las novelas de Lucía Etxebarría como proyección de sexualidades disidentes en la España democrática". *Revista de Estudios Hispánicos* 34 (2000):123-37.