

Yo cuento mi vida... por lo tanto, el otro existe: notas sobre el teatro autobiográfico

BEATRIZ TRASTOY

El 'autoperformance', espectáculo elaborado sobre la base del relato de la propia vida, floreció en los Estados Unidos a comienzos de los 70, y en la década siguiente, en la escena latinoamericana en general, y argentina, en particular. El teatro participa así de las numerosas experiencias artísticas realizadas en los últimos años, tendientes a la recuperación, ficcionalización y estetización del testimonio oral, en su variante específica, el relato de vida. Dichas experimentaciones involucran la literatura (biografías noveladas, novelas biográficas y sus múltiples variantes), el cine (Hans-Jürgen Syberberg, Claude Lanzmann), la danza (las coreografías de Pina Bausch basadas en una dramaturgia de escenas individuales, no ajenas a los avatares autobiográficos de los bailarines), ciertos programas televisivos (los 'talk' y los 'reality shows') o determinadas formas de la música popular como el 'rap' o el 'funk'.

No consideraré aquí las transformaciones escriturales que se operan en el paso del testimonio oral real a su ficcionalización en versiones teatrales, cinematográficas o literarias, sino, mucho más acotadamente, me limitaré a plantear algunos aspectos vinculados a la posibilidad de poner en escena el relato autobiográfico, una cuestión que ha preocupado a numerosos realizadores contemporáneos.

La transcripción del testimonio oral es, en todos los casos, la escritura de una lectura, una mirada crítica que decanta y transcodifica, una forma de reinención generada por la interpretación del mediador, en la que se pone en juego la difícil delimitación entre autenticidad y artificio, entre ficción y realidad.¹ Sin forzar demasiado las analogías, podría decirse que toda puesta en escena es también el resultado de una ineludible intermediación: la lectura que hacen del texto dramático, en tanto 'pretexto', los responsables de su realización (actores, escenógrafos, músicos, iluminadores, diseñadores de vestuario y maquillaje, y fundamentalmente, el director). Teniendo en cuenta esta pluralidad de enunciadores y la simultaneidad temporo-espacial de producción y de recepción, en tanto especificidad del hecho teatral, se impone la necesidad de reformular, en términos de teoría y de práctica escénica, las características que asumen emisores y espectadores de los espectáculos en los que un actor-autor relata su vida.

¹ Vera León 1992.

Más allá de las circunstancias que rodean la relación interpersonal entre los interlocutores, así como de los presupuestos ideológicos asumidos por cada uno de ellos durante la entrevista, sólo es posible acceder al testimonio de vida a través de la transcripción resultante, cuyas estrategias distinguen al género de otras modalidades biográficas similares. Del mismo modo, el relato autobiográfico que conocemos a través de su puesta en escena supone específicos procedimientos de enunciación.

El relato de ficción no exige la identidad entre autor-narrador-personaje. Si la misma se verifica como mera estrategia narrativa (pensemos en ciertos relatos borgesianos), las informaciones exteriores que posee el lector y, fundamentalmente, los paratextos (subtítulos que designan el relato como novela, cuento o sus variantes) señalan claramente el carácter ficticio de la autodiégesis. Por el contrario, la autobiografía, el autorretrato, la memoria y el diario íntimo tienden a plasmarse en la primera persona singular y en la identidad entre autor/narrador/personaje, si bien en algunos casos se indica expresamente que un escritor – muchas veces, un periodista – ha dado forma literaria a la historia narrada. El estilo, en tanto marca personal que agrega valor autorreferencial², confronta temporalidades, dado que remite al ‘yo’ actual, al momento de la escritura, e instala la autobiografía en la intersección de dos modalidades extremas: por un lado, el relato en tercera persona (para lo cual sólo un dato exterior conocido por el lector le permitiría atribuir al texto carácter autobiográfico); por otro lado, el monólogo puro que, cercano a la ficción lírica, acentúa más la problemática personal que los acontecimientos narrados.

El relato de vida testimonial hace ostensible la función del mediador, del “letrado solidario”³ que busca preservar, transcribir y transmitir la voz del Otro, sin contar la propia vida (como en la autobiografía) ni la ajena (como en la biografía), ni inventar personajes o situaciones (como en la narración ficcional). Sin embargo, la transcripción del relato testimonial comparte con la autobiografía y la biografía el carácter referencial, ya que los tres aportan datos sobre realidades exteriores y están, por lo tanto, sometidas a pruebas de verificación.⁴

La transcripción de los testimonios orales puede incluir artificios lingüísticos tendientes a la búsqueda de impacto estético, propio de la convención literaria o, inversamente, indicar de manera gráfica las marcas de la oralidad del narrador a través de determinados procedimientos escriturales (puntos suspensivos, dislocaciones sintácticas, errancias semánticas, reiteraciones, digresiones, léxico coloquial), para crear una ilusión de máxima fidelidad con respecto a la enunciación y reforzar, así, el requisito de autenticidad, propio del género. Dicho requisito de autenticidad resulta necesario, aunque no suficiente, para ser creíble. Tampoco bastan los procedimientos retóricos que tienden a acentuar el efecto dialógico entre el ‘yo pasado’ evocado y el ‘yo presente’ del emisor que narra, ni la fragmentariedad habitual en el esfuerzo de recuperación del pasado, que rechaza el gesto monológico totalizador y que se modela en rupturas y continuidades, en linealidades y cambios, en permanencias y evoluciones para establecer la autenticidad del testimonio.⁵ La institución literaria (en la que se incluye la narración histórica) exige, además, las declaraciones de principios de los autores-mediadores, a fin de establecer claramente la posición asumida frente a los materiales orales transcritos. Como señalé anteriormente, los paratextos (títulos, indicación del nombre del

autor, notas al pie de página, glosarios, apéndices) y los metatextos (prólogos, escritos de solapas y contratapas, textos críticos referidos al testimonio), convertidos ya en convenciones del género, remiten al autor/transcriptor, al narrador/informante y a las circunstancias contextuales de enunciación.

Los principios de verdad (posibilidad de corroborar lo enunciado a través de la confrontación con otros testimonios tenidos por verdaderos), de acto (acción personal que devela al que narra y a lo narrado) y de identidad (entre autor-narrador-personaje) son, según Elizabeth Bruss⁶, los parámetros que definen la autobiografía literaria. Estos parámetros se resignifican en el teatro de ‘representación’, tradicionalmente ‘de texto’ o de ‘autor’, que reproduce en escena personas y acciones, remitiendo a otra cosa diferente de sí. La pluralidad de enunciadore (inclusive en los casos de puesta en escena sumamente despojadas de artificios visuales y sonoros) hace que los principios de acto y de identidad, sin desaparecer del todo, operen según una dinámica diferente. Por otra parte, la constitutiva duplicidad del signo escénico – al mismo tiempo, presencia y ausencia, verdad y no verdad – y su específica capacidad de “ser siempre ficticio, no por ser fingido o porque comunique cosas inexistentes, sino porque finge no ser un signo”⁷, reduce no sólo la función orientadora de los para- y metatextos sino también el efecto de autenticidad de lo expresado sobre el escenario.

Esta ambigüedad propia del teatro de representación lleva a Martine de Rougemont⁸, a sostener que, en nuestra época, el ‘yo’ de la parábasis sólo se legitima en los escenarios de varieté; esto es, en el teatro de ‘presentación’, el que acentúa la autorreferencialidad, el aspecto productivo, en tanto privilegia el cuerpo del artista convertido en sujeto/objeto (ya no en personaje), cuyo trabajo se desenvuelve en el espacio y en el tiempo reales. En efecto, el varieté es un género paradójico por excelencia pues, si bien es el ámbito de ficcionalidad pura, de la instantaneidad, de la fantasía antinaturalista, de la permanente metamorfosis, de la ruptura espacio-temporal, al mismo tiempo derriba la ‘cuarta pared’ y, por lo tanto, posibilita la anulación de la distancia entre persona y personaje. Los cambios en la aceptación o el rechazo del monólogo escénico fueron consecuencia directa de las concepciones estéticas predominantes en el teatro occidental durante los diferentes momentos de su historia. Aunque siempre postergado en el interés de la crítica y la historiografía teatrales, el monólogo fue, y sigue siendo, la estrategia clave del trabajo solitario del actor de varieté y la modalidad más adecuada para que la alusión autobiográfica se convierta en guiño cómplice entre escenario y espectadores.

El testimonio de vida puede ser transcripto tanto como entrevista de opinión, es decir, por medio de preguntas y respuestas; como pretendida autobiografía en la que la intermediación se disimula; o bien como resultado de un trabajo de investigación, bajo la forma de relato en tercera persona. Es importante recordar que, mientras el autorretrato es errático, discontinuo y, sobre todo, descriptivo, porque no parte de un proyecto curricular fuertemente centrado en el devenir cronológico, tanto la autobiografía perteneciente al ámbito de la literatura testimonial como la que se relata sobre un escenario están moduladas por matrices eminentemente diegéticas, ya que hacen del propio pasado su temática básica y ponen especial énfasis en el balance y justificación de aquellos acontecimientos que marcaron transformaciones radicales en la vida del narrador.⁹

² Starobinski 1970.

³ Achugar 1992.

⁴ Lejeune 1973 y 1983.

⁵ Yúdice 1991.

⁶ Bruss 1991.

⁷ Eco 1975:96.

⁸ Rougemont 1986.

⁹ Beaujour 1977.

En el teatro, el relato de vida puede asumir formas diversas, las que rara vez se presentan en estado puro. Inclusive lo descriptivo del autorretrato y lo narrativo de la autobiografía pueden matizarse y enriquecer la contraposición entre la persona real del actor y la personalidad de los personajes que ha encarnado a lo largo de su trayectoria escénica y que, sin duda, se tematizan en el relato.

La credibilidad y la eficacia de un relato de vida no dependen, tal como ya se ha señalado, de lo vivido sino, básicamente, de su acuerdo con los modelos de la narración autobiográfica, tanto en lo referente a su retórica como al verosímil de lo narrado. Esta adecuación a los cánones vigentes remite al concepto de 'derecho' a la palabra, que Mirna Velcic-Canivez analiza en cuanto a las modalidades escriturales de los diarios íntimos pero que pueden extenderse a otras formas de narración autorreferencial. En efecto, contar la propia vida no supone necesariamente que se tiene derecho a hacerlo y, en ese sentido, el diario demuestra la preocupación del redactor – quien es al mismo tiempo su específico y privilegiado interlocutor – por encontrar la forma más 'adecuada' para comunicar un recuerdo, un detalle, una trivialidad; preocupación que se canaliza a través de la habitual metatextualización del género. El emisor y el receptor de un texto autobiográfico fundan la competencia de sus roles respectivos en el entramado intertextual, culturalmente jerarquizado. Así, ...

[...] tal como el que busca adquirir el derecho de contar su vida, el destinatario del discurso autobiográfico aspira igualmente a una asociación de discursos en los que sólo los interlocutores considerados poseedores de una legítima competencia participen en el desarrollo del mercado de bienes autobiográficos.¹⁰

La presencia física de quien cuenta su vida en los medios masivos de comunicación o sobre un escenario complica la eficacia de la recepción del proyecto autobiográfico. Como en el caso del lector, el espectador común no suele tener la posibilidad de confrontar los datos que se dan como autobiográficos con otros documentos tenidos por verdaderos. Por cierto, las condiciones de enunciación propia de la televisión y del teatro, junto con el imaginario social, inciden en la validez del principio de verdad. De hecho, resulta más creíble el testimonio de vida narrado frente a las cámaras de televisión en un espacio considerado periodístico, que relatado por la misma persona desde un escenario a los espectadores presentes. Asimismo, es más fácil considerar auténtica la autobiografía contada por un individuo ajeno a la práctica escénica, que la narrada por un actor o actriz, siempre asociado a la impostura que supone representar personajes teatrales.

Sobre la escena, todo es (o parece) ficción. La credibilidad resulta, entonces, una cuestión pragmática. A ello se agrega el hecho de que la narración oral es la matriz productiva del relato de vida escénico y, por ello, la refuncionalización y resemantización teatral de los rasgos esenciales de la autobiografía literaria actualizan la siempre vigente desconfianza en la palabra, en la posibilidad de una representación plena y perfecta del pensamiento sólo a través del lenguaje verbal.¹¹

Frente a la permanencia de la escritura que ilusoriamente parece darnos tiempo para corroborar su veracidad, en el teatro se narra con la voz y, ya se sabe, 'verba volant'. ¿Cómo narrar entonces para despejar dudas, para que el principio de autenticidad no se resquebraje?

La perimida dicotomía texto/imagen se plantea nuevamente. "Se miente con la palabra, no con el cuerpo" es el inaceptable precepto repetido una y otra vez por los teatristas. De hecho, si en la vida real abundan los gestos falaces, ¿por qué no habría de verificarse lo mismo en escena cuando se cuenta la propia vida?; ¿es posible transmitir los claroscuros de la historia personal apoyándose casi exclusivamente en la corporalidad?; ¿los lenguajes escénicos no verbales son capaces de transmitir la riqueza de los matices, las sutilezas semánticas que encierran los silencios y los sobreentendidos que comunica la palabra? En síntesis, ¿los sistemas expresivos no verbales tienen la misma capacidad diegética que las palabras?

La peculiaridad de los procedimientos productivos señalados, fundantes de un específico acuerdo de lectura entre emisor y receptor, sumada al hecho de que, a diferencia de la literatura de ficción, no consagra a su autor y se legitima por la autenticidad y la ejemplaridad, determina que, con frecuencia, el género testimonial sea considerado como una modalidad 'para-literaria' o directamente 'periférica'. Algo similar sucede en el campo de la escena: parafraseando a ciertos teóricos que sostienen que la autobiografía es el arte de los que no son artistas, la novela de los que no novelistas, podríamos preguntarnos con la ya mencionada Martine de Rougemont, si contar la propia vida en escena no es acaso el teatro de los que no son dramaturgos. Cualquiera sea la respuesta, tal cuestionamiento supone sin duda una excesiva rigidez en la concepción de los cánones relativos a los aspectos formales y semánticos que definen los géneros y las convenciones específicas que los constituyen.

Uno de los aspectos más destacables del 'autoperformance' es la preeminencia de la autobiografía de mujeres, que también se verifica en el marco del teatro latinoamericano.

¿Tienen más garra lingüística, una vida interior más intensa, unas luchas internas más interesantes, una retórica más rica? ¿Se presenta a la mujer monologando porque se la considera más dispuesta a desvelarse psicológicamente? ¿Por qué demuestra más emoción cuando destapa sus sentimientos? ¿Se elige el monólogo/soliloquio femenino porque se intuye o porque se quiere plasmar que la mujer sufre en mayor medida los males universales de la soledad, la marginación, la frustración? ¿Los hombres centran el monólogo en la mujer por su asociación con la tradición oral? ¿O lo hacen con el fin de explorar el interior del sexo contrario para acercarse a un mundo misterioso y enigmático? ¿O para expresar un ideal o un temor? [...] ¹²

... son algunos de los interrogantes que plantea Patricia O'Connors a fin de explorar determinadas psicologías, formas de hablar, estilos y problemáticas existenciales reflejadas teatralmente.

Como sucede con todo lo relacionado a las cuestiones femeninas, los prejuicios y los lugares comunes fundan una determinada lectura de la producción autorreferencial de mujeres, similar a los que prevalecen en torno de los testimonios orales recogidos en investigaciones historiográficas o antropológicas.

Se dice que las mujeres hablan más que los hombres y sólo en torno a asuntos insignificantes, no cuentan chistes, son malas oradoras y no estructuran su pensamiento lógicamente. Lo que sucede [...]

... explica Ana Lau Jaiven ...

¹⁰ Velcic-Canivez 1997:252.

¹¹ Trastoy 1995 y 1996.

¹² O'Connors 1991:91.

[...] es que ellas hablan acerca de cuestiones personales e íntimas que reflejan quiénes son; en cambio, los hombres hablan sobre su trabajo y sobre el poder, lo que refleja que es lo que hacen.¹³

El análisis cuidadoso de la literatura autorreferencial escrita por mujeres demuestra, sin embargo, las fuertes reticencias de las autoras a hacer públicos aspectos de su vida afectiva y, sobre todo, sexual, expresados a través de perífrasis, alusiones, lítote, desdoblamiento de personajes o empleo de persona interpuesta.

Si la autobiografía femenina es un fenómeno del siglo XX, en la centuria anterior prevalecen las memorias de mujeres de mundo y de artistas, mientras que los diarios íntimos eran una práctica frecuente que se inculcaba en la niñas burguesas como preparación al matrimonio. Al respecto, Lejeune¹⁴ señala que en la sociedad europea la redacción de los diarios comenzaba antes de la primera comunión, no sólo como gesto de autoexamen interior y de rendición de cuentas del empleo del tiempo, sino también como ejercicio de estilo para mejorar la ortografía y la expresión, y concluía antes del casamiento, aunque en algunos casos se agregaba un post scriptum en el que se sintetizaban los sentimientos de la joven esposa. Dado que las opciones de las mujeres eran casarse, hacerse monja o permanecer soltera con una suerte de celibato que, en la mayoría de los casos, implicaba militancia laica, los diarios íntimos – que solían ser supervisados por institutrices o confesores – podían ser ‘espirituales’, en los que se desarrollaba la preparación para entrar al convento, o ‘crónicas’, que puntualiza el aprendizaje de la autora para llegar a ser una buena madre y esposa cristiana como paso previo a su boda.

La crítica feminista – que, al menos hasta el momento, no suele ocuparse de los diarios íntimos – busca estudiar en qué medida las ficciones de la memoria, del yo, del lector imaginario y de la historia, propias de la autobiografía, afectan el proyecto autorreferencial de la mujer, así como las formas que éste asume en la cultura patriarcal. Tales investigaciones incluyen, no sin ciertas reservas y mala conciencia, la consideración de la problemática de las mujeres privilegiadas (clase media o alta, educación universitaria) quienes no se ofrecen como modelos, sino como favorecidas por la suerte, en la medida en que no se hacen responsables de sus méritos y éxitos, sino de las culpas, silenciando el dolor y el sufrimiento.¹⁵

Aunque no resulta fácil establecer si existen estrategias escriturales autorreferenciales que evidencien marcas de género, las autobiógrafas parecen darle más importancia al ‘otro’ que sus equivalentes masculinos. Denigrado o denunciado, el ‘otro’ es siempre una presencia que tiene existencia y que forma parte de la problemática de la identidad que, en la mujer, siempre se da en relación con el grupo. Al hablar de sí misma cada mujer habla de las demás, por semejanza o diferencia, con plena conciencia de pertenecer a un género condicionado por cánones androcéntricos. Su cuerpo, en su belleza o fealdad, en sus tiempos pautados por la fisiología (de la menarca a la menopausia) o por lo social (casamiento, maternidad, viudez) no es el único tópico estructurante; también lo es su desarrollo profesional así como las etapas de su emancipación, las relaciones filiales (el vínculo de adhesión y rechazo hacia la madre, el papel del padre en su evolución intelectual y profesional), la problemática del nombre, que no es un punto de referencia fijo ya que suele cambiar después del matrimonio, la pareja

¹³ Jaiven 1994:97.

¹⁴ Lejeune 1993.

¹⁵ Smith 1991 y Heilbrun 1991.

y sus conflictos.¹⁶ No obstante, las diferencias semánticas entre autobiografías femeninas y masculinas tienden a borrarse cada vez más, ya que la marginalidad, el aislamiento, el abandono, el temor ante un futuro incierto parece alcanzar a todos por igual en la sociedad contemporánea.

En la pérdida de la subjetividad, en la destrucción de la individualidad, hombres y mujeres se descubren al fin iguales, igualmente víctimas de un complejo socio-tecnológico que amenaza con eliminar lo subjetivo y lo personal.¹⁷

El relato de vida escénico pone en crisis no sólo los límites y los alcances de los géneros y las categorías, sus posibles rupturas, sus quiebres, sus fusiones, sus transformaciones, sino también el teatro en sí mismo, como acto creativo, como práctica espectacular, como despliegue de estrategias de la escritura dramática y escénica, como espacio de encuentro y confrontación. El sujeto que cuenta su vida sobre el escenario piensa su propia producción estética no como fotografía, como ingenuo espejo de sí mismo y de los demás, sino como un profundo cuestionamiento de la relación entre persona y personaje, entre actor y espectador, entre autor y narrador, entre oralidad y escritura, entre lo real y lo ficcional, entre verdad e invención, entre tradición e innovación, entre integridad y fragmento, entre lo individual y lo social, entre lo público y lo privado, entre pasado, presente y futuro.

La autobiografía escénica no sólo remite a demasiado obvias oposiciones entre identidad estable y sujeto fragmentado, verdad y ficción, persona y personaje, memoria e introspección, ni a determinadas matrices de comportamientos sociales que el discurso de los medios modela según su lógica implacable. Contar la propia vida sobre el escenario es una forma de reafirmar la identidad, de sentirse menos solo al saberse escuchado, de confesarse para obtener de los demás el perdón que no es posible otorgarse a sí mismo. El autor/actor que narra su propia vida sobre el escenario está allí para hablarnos de sí mismo; pero, en la impúdica y ambigua teatralidad de ese gesto exhibicionista, está allí para hablarnos también de otra cosa.

El relato de la propia vida, el que contamos o nos cuentan, el que leemos o escribimos, es siempre una puesta en claro, una puesta en orden, una puesta en crisis; es balance y reconciliación; es ilusión de un tiempo y de un espacio recuperados. El relato de la propia vida contado desde un escenario es una forma de iconizar el drama de la existencia humana; es la puesta en escena de un ritual mágico: el que celebra la vida, el que nos aleja de la muerte.

Bibliografía:

- Achugar, Hugo (1992): “Historias paralelas/Historias ejemplares: la historia y la voz del Otro”. En: *Revista de crítica literaria latinoamericana* 36, p. 49-71.
- Beaujour, Michel (1977): “Autobiographie et autoportrait”. En: *Poétique* 32, p. 442-458.
- Bruss, Elizabeth (1991): “Actos literarios”. En: *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. P. 62-79 (Suplementos *Anthropos* 29).
- Eco, Umberto (1975): “Elementos preteatrales de una semiótica del teatro”. En: AA.VV.: *Semiología del teatro*. Barcelona, Planeta, p. 93-102.

¹⁶ Lecarme y Lecarme-Tabone 1997.

¹⁷ Sotelo 1987:153.

- Heilbrun, Carolyn G. (1991): "No-autobiografías de mujeres 'privilegiadas': Inglaterra y América del Norte". En: *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. P. 106-112 (Suplementos *Anthropos* 29).
- Jaiven, Ana Lau (1994): "La historia oral: una alternativa para estudiar a las mujeres". En: Garay, Graciela de (coord.): *La Historia con Micrófono*. México, Instituto Mora, p. 90-101.
- Lecarme, Jacques; Lecarme-Tabone, Éliane (1997): *L'autobiographie*. Paris, Armand Colin.
- Lejeune, Philippe (1973): "Le pacte autobiographique". En: *Poétique* 14, p. 137-162.
- Lejeune, Philippe (1983): "Le pacte autobiographique (bis)". En: *Poétique* 56, p. 416-434.
- Lejeune, Philippe (1993): "Le je des jeunes filles". En: *Poétique* 94, p. 229-251.
- O'Connors, Patricia W. (1991): "El monólogo y la mujer: una minimeditación". En: *Art Teatral* 3, p. 91-92.
- Rougemont, Martine de (1986): "Notes sur le théâtre autobiographique". En: AA.VV.: *Dramaturgies. Langages dramatiques. Mélanges pour Jacques Scherer*. Paris, Librairie A.G. Nizet, p. 113-119.
- Smith, Sidonie (1991): "Hacia una poética de la autobiografía de mujeres". En: *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. P. 93-105 (Suplementos *Anthropos* 19).
- Sotelo, Elizabeth M. de (1987): "Autoimagen y conciencia en la mujer". En: *Revista de Occidente* 74-75, p. 140-153.
- Starobinski, Jean (1970): "Le style de l'autobiographie". En: *Poétique* 36, p. 255-265.
- Trastoy, Beatriz (1995): "Neonarración y teatro". En: *Espacios* 17, p. 11-17.
- Trastoy, Beatriz (1996): "La narración oral: una modalidad teatral alternativa". En: Pellettieri, Osvaldo (comp.): *El teatro y sus claves*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA/Galerna, p. 287-292.
- Velcic-Canivez, Mirna (1997): "Le pacte autobiographique et le destinataire". En: *Poétique* 110, p. 239-254.
- Vera León, Antonio (1992): "Hacer hablar: la transcripción testimonial". En: *Revista de crítica literaria latinoamericana* 36, p. 181-199.
- Yúdice, George (1991): "Testimonio y concientización". En: *Revista de crítica literaria latinoamericana* 36, p. 207-227.