

## EL JUEGO METAFICCIONAL EN “WOMEN’S NOVELS” DE MARGARET ATWOOD

CRISTINA PÉREZ VALVERDE  
Universidad de Granada

*This essay approaches the prose poem “Women’s Novels” by Margaret Atwood, a text that takes a revisionist look at the categories of genre and gender in literature by means of metafictional devices. Emphasis will be laid on its suitability for exploring the reading and writing processes in relation to the categories mentioned above. Inasmuch as metafictional texts self-consciously address the very nature of fiction, they are particularly appropriate to guide readers — and students — into the literary phenomenon and help them understand the act of fictionalising from the inside of the fictional work. This is particularly the case with the postmodern microtext, a form that has been widely used to challenge cultural conventions. As shall be seen, Atwood makes use of this hybrid form to dismantle, one by one, the clichés commonly associated to a type of narrative mediated by the editorial market.*

### METAFICCION REVISIONISTA Y MICRORRELATO

Podríamos titular este epígrafe como “o de la literatura que nos habla de sí misma”, puesto que nos referimos a un tipo de narrativa que se enfrenta a la tradición literaria desde una perspectiva revisionista y metaficcional. Se trata de un fenómeno de deconstrucción, réplica o reescritura del canon, pero no ya desde la crítica, sino desde la propia obra literaria, materializado a través de los denominados microtextos, textos breves o brevísimos, cuya naturaleza permite el juego autorreflexivo, revisionista y paródico característico de la estética postmoderna. Como señalara Linda Hutcheon (1988:195-200), la parodia constituye un recurso posmodernista – cambiaría este término por el de “revisionista” – por excelencia, puesto que permite realizar una crítica al discurso cultural desde el interior del mismo.

Nos interesa aquí un fenómeno basado en la reescritura de textos canónicos, los guiños de complicidad a la persona que lee y la reflexión del propio texto sobre su proceso de composición y carácter ficcional. Ejemplo de ello son las minificiones y relatos breves de corte experimental que proliferaron en las

últimas décadas del siglo XX en la literatura anglosajona, como también en las letras hispanas (pensemos en los cuentos de Augusto Monterroso y en general en el microrrelato hispanoamericano, tan cultivado en México). Este tipo de escritura desafía las convenciones de los géneros y basa su discurso en la exploración de los propios mecanismos de la creación literaria, ofreciéndonos textos breves, de final abierto, que invitan a llenar sus intencionados huecos, y en los que se lleva a cabo una revisión de textos anteriores mediante la cual se subvierte, altera, corrige y/o amplía el canon y se nos ofrecen nuevas lecturas de viejos temas.

Al comienzo de los noventa, Patricia Waugh asociaba este tipo de discurso a la búsqueda de nuevas formas por parte de una serie de escritoras contemporáneas, quienes ejercerían dicha estética como una estrategia de desestructuración de las historias tradicionales y construcción de nuevas identidades:

It seems possible to me to draw on the aesthetics of Postmodernism as strategies for narrative disruption of traditional stories and construction of new identity scripts, without embracing its more extreme nihilistic or pragmatist implications. (1992:190)

A su juicio, este era el caso de Margaret Atwood, Fay Weldon, Jeanette Winterson y Angela Carter, quienes recurrirían a tales estrategias con el fin de re-imaginar el mundo. En efecto, la producción de la canadiense Margaret Atwood, como también, en el ámbito hispano, de la argentina Ana M<sup>a</sup> Shua, se caracteriza por su tratamiento revisionista de la cuestión del género y la otredad en la tradición literaria, así como por su naturaleza experimental, concretada en la subversión de las categorías tradicionales de géneros literarios, en la hibridación y búsqueda de nuevas formas, y en su marcado carácter metaficcional. En los volúmenes de Atwood mencionados arriba, como también en *La Sueñera* (1984) de Shua, dicha revisión se lleva a cabo mediante un tipo de escritura muy concreta: el microtexto. El juego verbal y conceptual, la reescritura y tratamiento intertextual de textos clásicos, la parodia, el humor, la ironía, la crítica más o menos velada a los problemas sociales, la reflexión metaficcional sobre el hecho mismo de crear historias y sobre las convenciones narratológicas, el requerimiento de la implicación activa del receptor en la construcción del texto, son características de este tipo de escritura, susceptible de contribuir a la comprensión de los procesos de ficcionalización por parte de la persona que lee, al acercarla a los propios mecanismos de la ficción desde el interior de los propios textos.

Como ya apuntara Patricia Merivale (1996:100), muchos de los textos breves de Margaret Atwood están marcados por una relación explícita con géneros narrativos específicos, los cuales son a menudo parodiados. Buena parte de los títulos incluidos en *Good Bones and Simple Murders* (1994) — volumen en el que se recogen microtextos previamente publicados en *Murder in the Dark* (1983) y *Good Bones* (1992) — hacen alusión directa a géneros concretos. Es el caso de “There Was Once”, “Horror Comics”, “Happy Endings”, “Women’s

Novels", "Autobiography" o "A Parable". Los títulos anticipan la reflexión sobre el género en cuestión o el diálogo que con aquel se llevará a cabo en el cuerpo del texto. Además, la referencia explícita a la temática abordada nos sitúa en un punto de partida concreto en el momento de la lectura, apelando al bagaje lector de quien se enfrenta al relato, que aportará a dicha lectura su conocimiento previo del género en cuestión. Esto hace posible que, con su brevedad, estas ficciones sean tan ricas en sugerencias, connotaciones y evocaciones. Aunque resultan difíciles de catalogar, Patricia Merivale las ha definido como poemas en prosa, en los que Atwood lleva a cabo "[a] subversion of prose genres through compact parody and canny intertextuality" (1995:268).

A continuación tomaremos como punto de partida el texto "Women's Novels" para ilustrar, de una parte, el modo en que este tipo de escritura permite llevar a cabo una reflexión guiada en torno a las convenciones literarias y, de otra, la manera en que las categorías del género aludido en el título son desmontadas y parodiadas en el cuerpo del relato, constituyendo el fragmento final del texto una auténtica declaración de principios en torno a la ética y la escritura tal y como es entendida por la autora, Margaret Atwood.

#### ¿QUÉ HAY EN UN TÍTULO? EXPECTATIVAS E HIPÓTESIS DE LECTURA A PARTIR DE "WOMEN'S NOVELS"

El título "Women's Novels" remite a un género literario asociado a la mujer. Lo primero que llama la atención de este texto es la naturaleza genérica del título, genérico en una doble acepción: referido a un pretendido o supuesto género o tipo de novelas, de una parte, y de otra en el sentido de su generalidad. No se nos habla de una mujer o un personaje específico, ni tampoco de una novela concreta. Si preguntamos al alumnado a qué tipo de texto corresponde este título, nos dirán que se trata de un ensayo, un artículo de crítica literaria o un texto periodístico. No entrará dentro de las expectativas de la persona que lee encontrar una reflexión metaficcional sobre un tipo de novelas, a menos que dicha persona esté familiarizada con el fenómeno de la metaficción.

Una vez aclarado el hecho de que se trata de un texto literario, una posibilidad es pensar que "Women's Novels" constituye una referencia clave en la trama de la narración. Por ejemplo, tal vez se establece una relación entre la situación real de la hipotética protagonista y la estructura argumental de cierta clase de novelas. Pudiera ser, por otra parte, que la voz narrativa construyera su discurso a partir de su experiencia de lectura de un tipo específico de textos. Y si es así, ¿cuáles son las características de dichos textos?

En realidad, el propio título plantea ya una serie de interrogantes. La ambigüedad del posesivo "Women's Novels" suscita la siguiente cuestión: ¿se trata de novelas dirigidas a mujeres, leídas por mujeres, o escritas por mujeres? ¿O tal vez un tipo de novelas que reúnen una serie de características específicas? Si se entiende novelas escritas por mujeres, la pregunta inmediata es: ¿existen algunas características específicas (de temática, estructura narrativa, estilo,

lenguaje) que diferencien las novelas escritas por mujeres? ¿No contribuirá esta catalogación a relegar a la mujer lectora y/o escritora a una condición de marginalidad en la literatura? Jugar precisamente con las hipótesis de lectura de nuestro alumnado a partir del título será el primer paso de nuestra aproximación. Esta actividad cobra aquí especial relevancia, dada la carga referencial del título, que nos lleva a cuestionar la legitimidad de esta supuesta asociación entre discurso literario y género femenino, e introduce el tema de *sexual politics* y *power politics* en la literatura, un debate que ocupó durante décadas a la crítica feminista.

En el tratamiento de este texto es importante partir de las expectativas ante un fenómeno tan polémico para que surta luego efecto el carácter sorpresivo de la narración, consistente precisamente en truncar esas expectativas mediante la postura crítica desde la que se sitúa ante este fenómeno. A partir de su enumeración de clichés, el alumnado suele anticipar el contenido del texto, pero no así el planteamiento revisionista desde el que está escrito. Como veremos en el siguiente apartado, en el relato encontramos lo que esperamos encontrar, pero desde una perspectiva radicalmente distinta.

El título pone, pues, de relieve cuestiones que tienen que ver con todos los componentes del fenómeno de la comunicación literaria: el receptor, el emisor y la naturaleza del texto, así como la condición de la literatura como producto social y cultural: por qué distintos géneros son consumidos por determinados grupos sociales, la mediación del mercado editorial, el fenómeno de la literatura popular y la finalidad comercial frente a la primacía del valor artístico en la creación literaria, qué leemos y por qué, o qué esperamos encontrar en la lectura. En relación con esta última cuestión, son iluminadoras las teorías sobre la respuesta lectora propuestas por Castilla del Pino. El estudioso distinguía entre una primera lectura de las obras, de primer nivel o lectura-objeto, y lo que denominaba metalecturas técnicas (análisis del texto en sus diversas modalidades). Dentro de la función de la lectura-objeto abordaba el fenómeno de la catarsis y la identificación a través de la lectura de distintos géneros. Se refería así a la idiolexia del texto (la lectura singular que cada persona hace de un mismo texto), que se realiza a través de la identificación de la persona que lee con el personaje y la regresión a estadios emocionalmente anteriores que hacen de dicha persona, en ese momento, un sujeto infantil. Este fenómeno de identificación explica que

lectores capaces [...] de metalecturas no por eso dejan de experimentar la emoción que la lectura-objeto suscita ante obras cuya calidad literaria es considerada ínfima por ellos mismos. A la inversa, textos solo interesantes en una consideración de otro nivel que la lectura-objeto son reconocidamente aburridos, es decir, poco útiles para una lectura de este primer nivel, bien por la inanidad de la trama, bien por la ingenuidad del conflicto o del conjunto de los personajes. (Castilla del Pino 1994:335)

Durante esta lectura-objeto la persona que lee se ve proyectada en los personajes, fenómeno transitorio que, según las teorías de Castilla del Pino,

constituye una regresión emocional a estadios infantiles e implica el retorno de pautas de conducta desreísticas, de huidas de la realidad. Esto explicaría la adicción a cierto tipo de novelas y, en general, productos culturales (por ejemplo, los culebrones). La regresión constituye una evasión temporal de la realidad y desempeña una función catártica. Esta acontece mientras la persona está concentrada en la trama, y en ese momento no realiza ningún tipo de metalecturas. Precisamente, como veremos, el texto de Atwood aborda irónicamente el fenómeno de ser o no "enganchado" por el texto cuando el valor estilístico del mismo no se corresponde con las exigencias de la persona que lee.

El acercamiento a la novela rosa como exponente de un tipo de ficción destinada a un público concreto sirve por extensión para abordar la cuestión de la recepción literaria y predilección por distintos géneros populares, como pueden ser también el de terror o la novela negra. A este respecto, conviene especificar que en el mercado editorial anglosajón existen dos categorías estrechamente ligadas: *women's novels* y *romance* (novela rosa), ambas dirigidos a un público femenino, que constituyen un gran negocio. Para Lisa Craig (2000), columnista y autora de este tipo de literatura, las novelas catalogadas como *women's fiction* se diferencian del *romance* en que su centro de atención es la mujer y su desarrollo emocional, pero no es requisito el final feliz ni responden al patrón estereotipado de esta última clase, en la que entra en juego el enamoramiento entre heroína y héroe y la resolución de una serie de vicisitudes que dificultan su amor. En este sentido, el romance o novela rosa constituiría una subcategoría dentro del más amplio abanico de la etiqueta *women's novels*. De acuerdo con la definición incluida en la página web "*Romance Writers of America*" (2011), el *romance* reúne dos elementos esenciales: "a central love story and an emotionally-satisfying and optimistic ending". Según una encuesta realizada en 1999 a una serie de escritoras y lectoras de *romance* por la autora de la página web "All about romance", la plasmación del enamoramiento, la pasión, y la focalización en la relación amorosa entre la protagonista y la persona amada son ingredientes básicos.<sup>1</sup> La mayoría de las participantes está de acuerdo en considerar que una de las convenciones fundamentales es precisamente el final feliz. Se trata de obras que pretenden despertar la empatía de la persona que lee y proyectar sus sueños románticos, llenar la necesidad de amor, proporcionarle una experiencia epifánica — la lectura de la superación de obstáculos o de la aventura de enamorarse — que la devuelva restablecida a su vida cotidiana. El éxito de esta ficción popular ha contribuido a fomentar el uso de la etiqueta "literatura de mujeres", asociándola con tramas argumentales amorosas y sentimentalismo. En "Women's Novels" Atwood aborda esta asociación desde la revisión paródica.

---

1. "What is a romance? Authors say..." <<http://www.likesbooks.com/romance.html>. Fueron entrevistadas, entre otras escritoras, Patricia Rice, Jo-Ann Power, Julie Garwood, Rebecca Sinclair y Dara Joy.

## LOCALIZACIÓN DE ESTRATEGIAS PARÓDICAS Y METAFICCIONALES

Si hemos abordado las hipótesis y expectativas de lectura desde la perspectiva señalada en el epígrafe anterior, nos acercaremos ahora a la lectura, o re-lectura, de “Women’s Novels” con un saber enciclopédico (conformado a partir de unos análisis que han tenido como punto de partida la reflexión del alumnado) y una serie de nociones acerca de la relación entre género literario y género como categoría que indica la construcción de la diferencia sexual (*genre and gender*), con la disposición de descubrir el tratamiento que de dichas cuestiones se lleva a cabo.

El texto está dividido en siete partes numeradas. El primer fragmento se abre con una alusión a las novelas escritas por hombres, de forma que la referencia a las novelas escritas por mujeres se realiza por oposición con aquellas. Se nos dice que las novelas de los hombres tratan acerca de hombres. Las de las mujeres también versan sobre hombres, pero desde un punto de vista diferente. Además, mientras que en las novelas escritas por mujeres los personajes masculinos son requisito fundamental, en una novela escrita por hombres es posible que no aparezcan mujeres. Pasa a continuación el texto a referirse a la forma en que los escritores representan a las mujeres en sus obras y a la inversa. En el primer caso, cuando los hombres introducen mujeres en sus novelas, se dejan fuera algunas partes: la cabeza, concretamente, o las manos. No es difícil captar el valor de estos miembros como sinécdoque de la inteligencia y la acción. Pero hay aquí además una referencia intertextual recurrente en la producción de Atwood: la referencia al mito de Medusa (a quien Perseo corta la cabeza) y al cuento “The girl without hands” de los hermanos Grimm, en el que la protagonista es mutilada por no acceder a los requerimientos sexuales del padre.

También las mujeres se olvidan de algunas partes y cualidades de los hombres, como por ejemplo del sentido del humor: “It’s hard to have a sense of humour in a cloak, in a high wind, on a moor” (*Good Bones and Simple Murders*:27). Encontramos aquí una irónica alusión intertextual: ambientaciones románticas, héroes abrumados, personajes atormentados que no estaban para bromas.

El uso de frases cortas, un estilo que pretende limitarse a dar cuenta de los hechos de forma objetiva pero que se basa en la exageración y la simplificación, son elementos indicadores de la naturaleza irónica del texto sobre los que hemos de llamar la atención, puesto que es aquí fundamental captar el tono del discurso para entender qué quiere decir. Es obvio que no se trata de un narrador inocente.

La introducción en el segundo fragmento de la voz narrativa “I” permite explorar la cuestión del punto de vista, que cambiará al pasar de un narrador pretendidamente objetivo a una voz personal y subjetiva. Reflexionamos acerca del perfil de la voz narrativa, de la persona que nos describe sus gustos, e incluso de si se trata de una lectora real o del tipo de lector implícito al que va dirigido el género romance. En efecto, una lectora nos detalla ahora sus preferencias literarias: le gustan las novelas en que la heroína lleva un vestido con un discreto escote. En cualquier caso, los elementos indispensables son: vestido, escote,

frufú y discreción. Notamos la carga de los vocablos escogidos (por ejemplo, *heroine*). La descripción, si bien breve, es bastante elocuente, y pone en funcionamiento nuestro intertexto: las imágenes que visualicemos dependerán de nuestro bagaje literario y filmico.

La tercera parte hace referencia a los análisis realizados sobre los usos masculino y femenino del lenguaje, que encuentran su vertiente más extrema en la consideración de la lengua como un discurso patriarcal y en la subsiguiente búsqueda de una escritura femenina (*écriture féminine*), postulados que responden a la línea de crítica feminista francesa representada por Hélène Cixous y Luce Irigaray. Dicha referencia se realiza mediante la siguiente imagen:

Last time we looked, monosyllables were male, still dominant but sinking fast, wrapped in the octopoid arms of labial polysyllables, whispering to them with arachnoid grace: *darling, darling*". (*Good Bones and Simple Murders*:27)

El lenguaje masculino (dominante) aparece aquí representado en los monosílabos (asumimos que debido a la certeza, la lógica, la definición, la determinación implícita en vocablos como *yes, no, good, bad, right, wrong*). Estos se presentan en la imagen siendo devorados por los vocablos polisílabos (el lenguaje femenino). El discurso femenino, polisilábico, se representa como una medusa atrapando al lenguaje masculino de los monosílabos.

La imagen de la medusa remite al artículo de Hélène Cixous "The Laugh of the Medusa" (1976), en el que se ponen de manifiesto sus ideas en torno a la relación entre género y lenguaje. Para Cixous, Irigaray y otras críticas francesas, la lengua es un instrumento de dominación masculino. Oponen al discurso racional de la sociedad patriarcal la búsqueda o exploración de un nuevo lenguaje más cercano a la experiencia de la mujer, caracterizado por su apertura frente a la lógica, la definición, la determinación y la linealidad de la lengua oficial. Como vemos, el texto no solo revisa los estereotipos de género en la literatura, sino la propia crítica literaria y el fenómeno mismo de la lectura y la escritura.

El cuarto fragmento introduce la cuestión del tema en la novela. Se aborda aquí la dialéctica historia o política frente a domesticidad y hogar. Se introduce el ideal del amor romántico, clave de la novela sentimental.

En la quinta parte aparece de nuevo la voz "I", a través de la cual la hipotética lectora rechaza las lecturas tristes o violentas y reclama un universo ficcional perfecto y maravilloso, poblado por chicas vestidas de novia, chicas inteligentes pero no demasiado, que transformen al héroe, libertino, calavera, delincuente en potencia, en un caballero que utilice el vocabulario correcto, es decir, que haga uso de la palabra clave: *forever*. Mediante la voz de esta lectora que reclama el final feliz se textualiza el potencial de evasión inherente a la ficción. Por otra parte, de nuevo se pone en funcionamiento nuestro intertexto, al que habremos de recurrir para localizar tramas que se ajusten a ese patrón; por ejemplo *Pamela* de Samuel Richardson o *Jane Eyre* de Charlotte Brönte, cuyo personaje epónimo logró sanar el corazón de Rochester, y así habría un largo

etcétera. Esta revisión constituirá un ejercicio de repaso de la propia competencia literaria, así como de la representación de los roles de género a través de la historia de la literatura.

El fragmento sexto pretende abordar las consideraciones populares en torno al significado del término “women’s novels”:

Some people think a woman’s novel is anything without politics in it. Some think it’s anything about relationships. Some think it’s anything with a lot of operations in it, medical ones I mean. Some think it’s anything that doesn’t give you a broad panoramic view of our exciting times. (*ibid.*:29)

Notamos el énfasis en la privacidad y las relaciones amorosas frente a la temática política y social. Es decir, se alude aquí de manera irónica — nuevamente desde la exageración y la simplificación — a la dicotomía domesticidad/historia, o ámbitos privado y público, asociada al aspecto del género en la historia de la novela. Paralelamente, la referencia a las operaciones quirúrgicas remite al tema del cuerpo, probablemente no tanto desde su componente estético como tarjeta de identidad de los personajes femeninos sino desde su asociación con fenómenos biológicos propios de la mujer, así como a un tipo de ficción centrada en el dolor físico y la enfermedad.

En la parte final del texto aparece por primera vez de manera explícita la voz autorial para manifestar su postura ante la ficción rosa. Descubrimos que la voz narrativa de este pasaje no coincide con la voz del pasaje segundo (correspondiente al ama de casa lectora). Es ahora la voz de la escritora la que se infiltra para confesar que podría vivir de forma bastante cómoda si leyera y escribiera este tipo de obras escapistas, pero ello le resulta imposible, ya que no puede renunciar al compromiso en la literatura. Seguidamente se presenta a sí misma en el acto de lectura de un texto rosa. Pero justo en el momento más interesante se desconcentra al quedar atrapada en la indeterminación de la siguiente metáfora: “She had the startled eyes of a wild bird” (*ibid.*:29). ¿Qué tipo de pájaro salvaje: una lechuza, un cuco tal vez?, se pregunta mientras lee esta frase, pretendidamente misteriosa, que, lejos de haber producido en la lectora un sentimiento romántico, la remite a disquisiciones ornitológicas, de acuerdo con el tono irónico del texto. No entra, por tanto, en el pacto narrativo, incapaz de abandonarse al placer de la lectura-objeto. Si recordamos la teoría de Castilla del Pino, durante la misma el sujeto se abstrae y es incapaz de realizar una metalectura técnica. Lo que impide que esta lectora se abstraiga en la lectura es el hecho de que no le convence el estilo del texto.

Este pasaje nos lleva a abordar dos cuestiones clave. En primer lugar, la importancia de la calidad estética, más allá de la evasión o suspensión momentánea de las categorías de la realidad fáctica inherente a cualquier tipo de producto ficcional. En segundo, el compromiso en la literatura, un compromiso personal con la propia realidad por parte de la persona que escribe, al margen de una finalidad puramente lucrativa o comercial. Ambas cuestiones cobran especial relieve en el momento actual, cuando el propio mercado editorial favorece el auge y circulación de obras de dudosa calidad literaria (véase Álamo Felices

2009), hasta el punto de que la narrativa de calidad empieza a convertirse en objeto de culto, *rara avis* entre la fauna de productos culturales promovidos por la sociedad de consumo, orientados al entretenimiento masivo. Una tercera cuestión, emparejada a las anteriores, y a modo de conclusión general del trabajo, es precisamente la construcción de la identidad sexual en el texto, más allá del encasillamiento manido, la simplificación y el encorsetamiento, cuestión esta de amplio calado que rebasa los límites y la intencionalidad del presente trabajo, con el que pretendíamos poner de manifiesto la susceptibilidad de la ficción breve para reflexionar sobre los procesos de composición y recepción literaria, en función de su cuestionamiento y recreación de las construcciones narrativas de nuestra cultura (Lagmanovich 1994). De ahí que sea una forma ampliamente explorada por Margaret Atwood, cuyo discurso entabla un diálogo contestatario con la tradición, básicamente desde la ironía y el humor, especialmente centrado en el tratamiento del género y la otredad.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álamo Felices, F. 2009, "Literatura y mercado: el *best-seller*. Aproximaciones a su estructura narrativa, comercial e ideológica", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 43. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero43>>. Fecha de acceso: 5-11-2011.
- Atwood, M. 1983, *Murder in the Dark*. Toronto: Coach House Press.
- Atwood, M. 1992, *Good Bones*. Toronto: Coach House Press.
- Atwood, M. 1994, *Good Bones and Simple Murders*. New York: Doubleday.
- Castilla del Pino, C. 1994, "El psicoanálisis, la hermenéutica del lenguaje y el universo literario" en P. Aullón de Haro (ed.). *Teoría de la crítica literaria*. Madrid: Trotta, 295-386.
- Cixous, H. 1976, "The laugh of the medusa". Trans. K. Cohen y P. Cohen. *Signs*, 1(4):875-893.
- Craig, L., 2000, "Women's fiction versus romance: A tale of two genres", <http://www.writing-word.com/fiction/craig.html>. Fecha de acceso: 5-11-2011.
- Hutcheon, L. 1988, *A poetics of postmodernism*, New York & London: Routledge.
- Lagmanovich, D. 1994, "Márgenes de la narración: el microrrelato hispanoamericano", *Chasqui*, XXIII(1):29-43.
- Merivale, P. 1995, "From 'Bad News' to 'Good Bones': Margaret Atwood's gendering of art and elegy" en L. M. York (ed.). *Various Atwoods*. Concord, Ontario: Anansi Press, 253-270.
- Merivale, P. 1996, "'Hypocrite lectrice! Ma semblable! Ma soeur!': On teaching *Murder in the Dark*" en S. R. Wilson, T.B. Friedman y S. Henren (eds.). *Approaches to the teaching of Atwood's The Handmaid's Tale and other works*. New York: Modern Language Association of America, 90-98.

*The romance writers of America*, 2011, "The romance genre overview",  
<[http://www.rwa.org/cs/the\\_romance\\_genre](http://www.rwa.org/cs/the_romance_genre)>. Fecha de acceso: 6-11-2011.  
Waugh, P. 1992, *Postmodernism*. London: Edward Arnold.