

»Porque la palabra hablada se hace carne«. Corporeidad y
escritura en los textos de Yoko Tawada.

En: Meri Torras y Noemí Acedo (eds.), *Encarna(c)ciones. Teoría(s) de los
cuerpos*. Barcelona 2008

Miriam Palma Ceballos
Universidad de Sevilla

Una de las estructuras más convencionales de la narración y dos historias imaginarias van a servir de comienzo de la presente reflexión. Érase una vez. El comienzo de todo, la eclosión primera, la danza primigenia de la materia. Una paciente coreografía de partículas atravesando miles de milenios, ensayos de infinitas combinaciones hasta el surgimiento de la primera célula viva sobre la tierra... Más abismos de tiempo. Y la garganta del más remoto de nuestros ancestros articula los primeros balbuceos celebrando la sorpresa de una primitiva conciencia de su corporeidad, de su existencia, de la cercanía de otros cuerpos reconocibles como semejantes y como otros. Homo por fin. Sapiens. Alejándose de su animalidad.

Y sin embargo, al principio fue el verbo, se nos adoctrinó desde todos los púlpitos. Palabras sagradas para nombrar y dar forma a la materia, palabras aliadas de un Logos garante del dominio sobre la materialidad. Logos contra Eros, razón contra corporeidad, mentes parlantes venciendo con discursos el ancestral miedo a lo corpóreo que inevitablemente fluye en una temporalidad que nos atemoriza. Mentes pensantes que aprisionan con palabras la materialidad inaprensible en su movilidad, en su finitud, en su eterno devenir. Carne líquida extendiéndose hacia la nada, sin poder jamás llegar a ser aprehendida en su orgánica presencia. Entre la palabra y el cuerpo un abismo... ¿Insalvable? ¿Es la carnalidad inefable? ¿Puede el discurso dar justa cuenta de la corporeidad? ¿O somos sólo seres irremisiblemente enredados en la malla de las

palabras? ¿Y son las palabras meras huellas de un cuerpo que si acaso sólo se manifiesta como ausencia?

El cuerpo interpretado, codificado por el orden simbólico ¿es sólo un texto cuyas señales se reducen a ser meros signos de una superficie a ser leída como algo separado del auténtico sí mismo —sea éste concebido como “alma, mente, espíritu, voluntad creatividad, libertad”— y algo que socava, parafraseando a Susan Bordo, el mejor esfuerzo del ser verdadero? (Bordo, 1993: 14) ¿O está condenado, como enseñó Foucault, a seguir siendo una “superficie de inscripción” sobre el que han operado y operan los más distintos discursos, mecanismos y tecnologías?

¿Y qué ocurre cuando el cuerpo lleva además los atributos de lo femenino? En gran parte de los discursos dominantes, al menos en lo que a Occidente se refiere, conceptualizar la mujer y lo femenino ha supuesto durante mucho tiempo asimismo adentrarse en los espacios afines y deslegitimados de la corporeidad y de la sexualidad. Frente a “[las] pegajosas, humillantes limitaciones de la carne”, que se convierten en territorio de las mujeres “se yergue (citando, de nuevo, palabras de Susan Bordo), un inocente y digno »él«... que representa la parte de la persona que quiere mantenerse a distancia de la carne”. Él es “la forma del »yo« completamente libre de la atmósfera caótica y carnal de la infancia, esencia humana no contaminada [...]”. (Bordo, 1993: 15).

Si aceptamos la tesis de la crítica alemana S. Weigel, los cuerpos femeninos son superficies en las que se proyectan los deseos y las fantasías de miedo del sujeto masculino. Su indeterminación hace que sea un objeto de deseo atrayente, pero ello también lo hace aparecer como incontrolable y por ello especialmente peligroso, de ahí la necesidad de delimitarlo discursivamente para que no se ponga en entredicho la hegemonía de su poder (Weigel, 1990: 118-148). Sobre ese cuerpo relegado a los márgenes se ha erigido, pues, todo un sistema simbólico, de valores, significaciones, ausencias, usos, costumbres y mitos... Consideradas como más cercanas a lo corpóreo, una perspectiva tendente a privilegiar la identidad masculina a través de toda una serie de

procedimientos discursivos de exclusión, ha generado la imposibilidad de autorrepresentación de las mujeres reales, quienes difícilmente pueden definir su verdadera experiencia corpórea en dicho marco. ¿Podemos entonces las mujeres, desde estas premisas, articular una voz en unos sistemas simbólicos que se han erigido a costa de la instrumentalización del cuerpo femenino? ¿Podemos las mujeres, como deseaban Irigaray o Cixous, encontrar una escritura que nos permita reapropiarnos de nuestro cuerpo?

Pero cabe todavía cuestionarse un más allá, ¿qué ocurre con la representación del cuerpo de las “otras”? Las teorizaciones de Gayatri Chakravorty Spivak sobre la subalternidad han contribuido a teorizar sobre la análoga posición marginada que ocupan el colonizado y las mujeres, en el sentido de que son las mismas estrategias las que sirven para resignificar el cuerpo de los otros y de las mujeres, de las alteridades, en suma, que forman el margen del sujeto blanco, europeo y que apuntalan su hegemonía. Pero, de igual modo, su cautela para con las tesis de algunos feminismos occidentales ha posibilitado el surgimiento de “otros” feminismos. El problema, para estas voces feministas al margen de la centralidad, es que esos mismos procedimientos discursivos han servido a algunos feminismos para postular de modo inapelable la existencia de una identidad femenina universal,¹ lo cual conlleva que desde una posición hegemónica sea en realidad la mujer blanca, culta, heterosexual y de clase media la que se erija como “sujeta” universal relegando a los márgenes esta vez a las otras, consideradas, a veces, como mucho, como mujeres llenas de problemas y como objetos a rescatar y que, por supuesto, hay que emancipar. Así algunos de los discursos feministas de Occidente pueden asumir subrepticia e inconscientemente las mismas valoraciones de las que se sirve el discurso patriarcal y acabar reproduciendo las mismas imágenes estereotipadas de las otras como cuerpos exóticos y adornados con todos los atributos de la más patriarcal de las feminidades.

Pues bien, las complejas relaciones entre lenguaje, cuerpo, feminidad y alteridad forman una enmarañada urdimbre en el discurso literario de Yoko Tawada. El punto de partida fundamental es la experiencia de alteridad cultural y lingüística que le proporciona su posición como escritora de origen japonés que llega a Alemania a comienzos de los años ochenta. Así, el lúdico entramado de muchas de sus narraciones tiene como protagonista a una japonesa que vive en Alemania y que ha de confrontarse con un sistema lingüístico diferente y unos códigos culturales de interpretación del mundo distintos. Desde esta “privilegiada” situación fronteriza² el universo recreado de sus narraciones se acaba convirtiendo a menudo en un inmenso conjunto de signos a descodificar. Esa experiencia básica abre paso a todo un cúmulo de reflexiones acerca de la relación entre la mirada que percibe el mundo y el lenguaje. Éste último no siempre es percibido como un vehículo de comunicación; muchas de las veces la experiencia lingüística también supone un fracaso de la comunicación, una distorsión de la percepción que se une a la inevitable actividad de adscribir necesariamente un significado, de descifrar ese mundo de signos.

Del mismo modo, la intrincada relación entre lenguaje y cuerpo es frecuentemente tematizada por Yoko Tawada de diversas maneras. El lenguaje extranjero se introduce en el cuerpo como un organismo extraño, al tiempo que adquiere por sí mismo corporeidad, materialidad. En las pequeñas historias que componen el volumen *Talisman* y que constituyen en gran medida una especie de manifiesto de su punto de vista poetológico, las voces que articulan las historias describen con frecuencia las repercusiones físicas, las sensaciones corpóreas que las palabras de esa lengua ajena producen en el cuerpo. El lenguaje prestado en Tawada, ese mundo de signos incomprensibles o ajenos es, al tiempo, una experiencia corpórea. Así lo expresa por ejemplo la narradora de “Das Fremde aus der Dose” (“Lo extraño en lata”) cuando comenta las reacciones que producen en su cuerpo la articulación de determinados sonidos, como el sonido [S], que se convierte en un cúmulo de percepciones gustativas o

cómo repercuten en su organismo sus intentos frustrados de explicar en una lengua ajena las diferencias entre las culturas alemana y japonesa:

Der Unterschied wurde direkt auf meine Haut aufgetragen wie eine fremde Schrift, die ich zwar spüren, aber nicht lesen konnte. Jeder fremde Klang, jeder fremde Blick und jeder fremde Geschmack wirkten unangenehm auf den Körper, so lange, bis der Körper sich veränderte. Die Ö-Laute zum Beispiel drängten sich zu tief in meine Ohren und die R-Laute kratzten in meinem Hals. Es gab auch Redewendungen, bei denen ich eine Gänsehaut bekam, wie zum Beispiel "auf die Nerven gehen", "die Nase voll haben", oder "in die Hose gehen".³ (Yoko Tawada, 1996 : 41)

Pero, al tiempo, la narradora de esa misma historia hace una interesante observación, a partir de una posición situada en un espacio entre la lengua alemana y la japonesa, y es la de que los lenguajes humanos son incapaces de articular determinados niveles de la propia experiencia corpórea:

Die meisten Wörter, die aus meinem Mund herauskamen, entsprachen nicht meinem Gefühl. Dabei stellte ich fest, daß es auch in meiner Muttersprache kein Wort gab, daß meinem Gefühl entsprach. Ich hatte das nur nicht so empfunden, bis ich in einer fremden Sprache zu leben anfing.⁴ (Yoko Tawada, 1996: 41)

Desde estos presupuestos, apenas esbozados, la escritura de la autora sondea, por así decirlo, esos ámbitos fronterizos, unos espacios intermedios, buscando alguna posibilidad de avistar posiciones desde las que una subjetividad femenina e incardinada halle modos discursivos de autorrepresentación.

Ese es el recorrido de la escritura de una de una obra suya escrita en 1989, *Das Bad (El Baño)* y en la que nos detendremos ahora porque ejemplifica modélicamente la anterior afirmación. En esta obra una voz femenina articula el relato de sus perpetuas metamorfosis, en las que se imbrican de continuo, como

veremos, el mundo simbólico y corporal. El texto comienza con una mirada de la protagonista en el espejo y una afirmación de la fluidez de la materia corporal:

Der menschliche Körper soll zu achtzig Prozent aus Wasser bestehen, es ist daher auch kaum verwunderlich, daß sich jeden morgen ein anderes Gesicht im Spiegel zeigt. Die Haut an Stirn und Wangen verändert sich von Augenblick zu Augenblick wie der Schlamm in einem Sumpf, je nach der Bewegung des Wassers, das unten ihm fließt, und der Bewegung der Menschen, die auf ihm ihre Fußspuren hinterlassen.⁵ (YokoTawada, 1993: 1)

La imagen especular se convierte en un símbolo recurrente a lo largo del relato —un objeto que se revelará al final como regalo de su madre— y es casi imposible no percibir el guiño a las teorías lacanianas sobre la constitución de la subjetividad en el estadio del espejo como un proceso que es, al tiempo, una experiencia de enajenación. Esta complicada imagen deja igualmente patente la dinámica reciprocidad entre la identidad del yo y del entorno social. La piel no es una frontera que separe el mundo interno y el externo, sino que es amorfa y penetrable. La mirada en el espejo revela una flexibilidad de la identidad, pero también su susceptibilidad de caer en manos de efectos ajenos (Fischer, 1997: 105). Reforzando y complicando el constante juego con los reflejos y las imágenes se le añade otro elemento: la imagen especular se combina con la de una primera fotografía que le servirá de referente. Todos los días habrá de maquillarse para minimizar las diferencias entre ambas imágenes y parecerse lo más posible a la modélica imagen impresa.

El cuerpo de la mujer sufre una serie de transformaciones. Parafrasearlas sólo en parte ofrece una idea de cuál es el aparentemente delirante contenido del discurso. Ya al comienzo del relato nota cómo su piel se va cubriendo de escamas, aunque consigue deshacerse de ellas. Así puede asistir a su primer trabajo que consiste en hacer de intérprete para un encuentro entre empresarios alemanes y japoneses. El laberíntico paseo onírico que inicia por las dependencias del hotel, cuando ha de ausentarse por la indigestión que le

produce la deglución de las palabras vomitadas por los dos grupos de ejecutivos y la ingesta de un pescado de la comida, le lleva al encuentro con una mujer muerta. Esta mujer tiene gran parte del cuerpo quemado y con ella la protagonista pierde la lengua para siempre. Esa mujer aparecerá recurrentemente después. La muda narradora es su única interlocutora, porque, como le dice la muerta, sólo ella es capaz de entender su lenguaje. Esa mujer acabará siendo en un momento su imagen especular. Después, la protagonista, se transforma definitivamente en un ser cubierto de escamas y logra un puesto en un circo. En ese delirante periplo visita después a su madre en Japón, y allí acaba desapareciendo en el útero materno. Posteriormente, aceptando su imposibilidad de articular palabras, se convierte en mecanógrafa, cuya única función consiste en transcribir al papel los dictados que recibe cada noche, como dice en un momento, de la mujer muerta a la que le ha regalado la lengua. Xander, ahora carpintero, le acaba construyendo una caja de madera para que descanse, caja que se acaba transformando a su vez en un pájaro cubierto de escamas de nombre “Sarkophag”, en cuyo seno vuela, “mit dem Blick auf die Erde ins Reich der Toten” (Yoko Tawada, 1993: 8)⁶. Al final se da cuenta de que el pájaro es la mujer muerta. Sus escamas se transforman en campanillas que, con su abrazo, comienzan a emitir una serie de sonidos que se encarnan en sus huesos. Xander será el responsable de que le libere de la *piel* con un cuchillo hasta convertirla en transparente. El final de la transformación es un objeto inerte:

Weil ich keine Zunge habe, kann ich nicht dolmetschen, kann ich, was jene Frau sagt, nicht ins Leichtverständliche übersetzen. Weil ich die Buchstaben vergessen habe, bin ich keine Typistin mehr. Die Buchstaben sehen alle gleich aus, wie rostige verbogene Nägel. Daher kann ich nicht einmal mehr die Gedichte anderer abschreiben. Erst recht bin ich kein Photomodell, denn ich bin auf Photos gar nicht zu sehen. Ich bin ein transparenter Sarg.⁷ (Yoko Tawada, 1993: 10)

Es interesante reflexionar brevemente sobre los símbolos que se combinan recurrentemente en el discurso de Tawada. En realidad, todas las mujeres que aparecen en la obra acaban cubiertas de escamas. Pensar en las conexiones con seres femeninos de naturaleza acuática presentes en la tradición mítica y literaria occidental es algo inevitable. Patentes son las reminiscencias con el peligroso canto de las sirenas de Ulises, las seductoras ondinas que vertebran tantos discursos de la literatura alemana o la temida medusa de la tradición clásica, todos ellos susceptibles de ser interpretados como representaciones de una atemorizante feminidad. A ello le se unen los guiños a la figura de la mujer pez de la tradición japonesa, que, según la interpretación de Sabine Fischer, y de modo curiosamente muy cercano a nuestras tradiciones, corporeiza de modo paradigmático la alteridad: en el símbolo confluye imágenes que la presentan como mediadora en perpetua transformación entre la informe naturaleza y el mundo de lo humano, de la civilización, de una temida sexualidad, de la fecundidad y de la muerte (Fischer, 1997: 106).

La pérdida de la lengua física en su metamorfosis también tiene un evidente valor simbólico. A lo largo de los procesos de transformación experimenta igualmente la manipulación de su personalidad a través de las imágenes de feminidad transmitidas. Un fotógrafo alemán, Xander, personaje masculino que la acompaña en su periplo, después su profesor de alemán, amante y al final el constructor de su caja-sarcófago, repite una y otra vez las fotografías para las que posa como modelo porque la lente no consigue captar la imagen deseada. Esa imagen no pretende reflejar su materialidad específica, la individualidad de su cuerpo concreto, sino el que la modelo se acerque al estereotipo tradicional de la japonesa de belleza exótica, infantil y sumisa. Es por lo que ese cuerpo ha de maquillarse de nuevo para convertirse, otra vez, en signo. De igual modo a través de un proceso de enajenación esta mujer puede articular su voz en el lenguaje extranjero. El personaje masculino, transmutado ahora en profesor, le enseña la lengua con un método que consiste básicamente en repetir las

estructuras alemanas, y ella se enamora de este dios que tiene el poder de darle nombre a las cosas:

»Das ist ein Buch«

Nachdem wir über einen Kugelschreiber und einen Aschenbecher dasselbe gesagt hatten, war ich schon in Xander verliebt. Zumindest hatte ich den Eindruck. In einen Menschen, der mir Worte beibringt, verliebe ich mich auf der Stelle. Während ich wiederholte, was Xander mir vorsprach, ging meine Zunge in seinen Besitz über.⁸ (Yoko Tawada, 1993: 5)

Sin duda, ambos ejemplos son muestras de su intención de revelar como inevitable la aceptación por parte de la mujer de una posición doblemente enajenada (como mujer y como extranjera) en un sistema simbólico y cultural si quiere tener la capacidad de comunicarse pero que, al tiempo, la niega e impide articularse como mujer individual y corpórea.

La protagonista se metamorfosea, por tanto, reaccionando a las miradas y a las palabras masculinas ajenas, a las imágenes de feminidad construidas por las dos tradiciones entre las que se mueve. Las reacciones corporales de la protagonista a estas transformaciones y a estas imágenes son contradictorias. Reflejan al tiempo adaptación y rechazo. Un acto de rebeldía tiene repercusiones físicas: primero tartamudea durante la escena de su trabajo como intérprete para finalmente vomitar las palabras. Pero ese acto conlleva la irremediable pérdida de la lengua. Su posición de subalterna, para formularlo en los términos de Spivak, le impide ocupar un lugar desde donde articular su voz (Spivak, 1988: 1).

¿Existen estrategias que permitan, si no articular un discurso coherente, al menos balbucear desde ese no-lugar? ¿Qué posibilidades tiene ese cuerpo colonizado de enunciar su propia autorrepresentación? Para acercarse a las posibles respuestas es interesante llamar la atención sobre el modo discursivo que utiliza Tawada en esta obra. Para dar cuenta de las contradicciones que se producen en ese proceso de aceptación y de rechazo de una posición enajenada

en la lengua extranjera y de la colonización de este cuerpo cambiante, la autora se sirve de un estilo metafórico y metonímico, que perpetuamente quiebra las estructuras lógicas normativas. Del mismo modo, la constante y fluida intromisión de sueños diluye incesantemente las fronteras entre lo propiamente mimético y lo onírico, atentando, de nuevo, contra todo atisbo de verosimilitud y de coherencia preceptivas en la narración, en un intento de quebrar las unívocas reglas acatadas en estados de vigilia. Y en este sentido, como hace notar Sabine Fischer, el cuerpo, en este juego dramático del inconsciente, se convierte en un escenario teatral en el que lúdicamente se combina el material procedente de la experiencia y se atenta contra las normas establecidas que determinan el modo convencional de otorgarle significado (Fischer, 1997: 104).

En muchos sentidos este estilo se evidencia como semejante al de esa hipotética voz femenina, el *parler femme* postulado por Luce Irigaray, que, alejado de la lógica de lo mismo —clasificación, orden, identidad, univocidad, separación sujeto-objeto—, fuera de los parámetros de la economía de representación del falogocentrismo, se convierte en una estrategia capacitada para su deconstrucción:

Ella es indefiniblemente otra en sí misma. Esta es sin duda la razón por la que se dice que es temperamental, incomprensible, perturbada, caprichosa —por no mencionar el lenguaje con el que «ella» se expresa en el que «él» es incapaz de discernir significado alguno. Las palabras contradictorias le resultan disparatadas a la lógica de la razón, y son inaudibles para quien sólo es capaz de oír a través de redes, de un código preparado de antemano. En sus afirmaciones —al menos cuando se atreve a hablar en público— la mujer se retoca constantemente. Apenas emite un balbuceo, una exclamación, un medio secreto, una frase sin terminar —cuando vuelve a ella, sólo es para empezar desde otro punto de dolor o de placer. Hay que escuchar de otra manera para poder oír «otro significado» que está tejiéndose constantemente, abrazando palabras sin cesar, y al mismo tiempo desechándolas para evitar estancarse, inmovilizarse. Lo que «ella» dice, no es idéntico a lo que quería decir. (Irigaray, 1982: 28)

Como se ha intentado plasmar en este breve ensayo, el lenguaje de estas voces de Tawada, articulado desde esos espacios intermedios, se caracteriza como el de esa hipotética voz femenina también por una preferencia por las relaciones de contigüidad y vinculación frente a las de identidad o separación, mayor flexibilidad en las coordenadas temporales, fluidez o difuminación de límites. Todo ello no es sino un intento de alejamiento de la *racionalidad especular*, de esa economía del sentido que sólo posibilita su aparición en el discurso como objeto (Irigaray, 1980: 169). La escritura intenta, por tanto, *materializar* ese proceso en un afán de saltar las fronteras de lo expresable. En los textos citados de Tawada el exótico cuerpo de la mujer extranjera se cubre de escritura y la escritura se hace carne. La apertura, la pluralidad, la experimentación revelan, sin duda, una voluntad de no acatamiento de un orden simbólico prestado e inadecuado y el cuestionamiento de la veracidad y la objetividad de significados que se presuponen en el orden simbólico masculino occidental. Los significados se desbordan en un proceso de escritura que hace imposible aprehender como unívoco cualquiera de ellos. La escritura de *Das Bad* es líquida, fluida, desbordada, informe, delirante, inaprensible, alógica; atributos todos ellos, en cualquier caso, tanto de la denostada corporeidad femenina como de la alteridad que intentan ser aprehendidas por una escritura que denuncia, al tiempo, lo lejos que está el lenguaje de poder articularla.

¹Un buen ejemplo pueden ser las teorías de autoras chicanas como Moraga, Anzaldúa, Lugones y Alarcón (Véase por ejemplo: Cherríe Moraga y Gloria Anzaldúa (eds.) (1991): *This Bridge Called My Back. Writings By Radical Women of Color*, Nueva York: Kitchen Table, Women of Color Press.

²Hansjörg Bay afirma que Tawada desarrolla una "Poética de la Migración y de la Alteridad", porque en sus narraciones se indaga en las posibilidades literarias y en las consecuencias discursivas que implica la diferencia cultural (Cfr.: Hansjörg Bay, (2006): "Wo das Schreiben anfängt. Yoko Tawadas Poetik der Migration", en: *Text + Kritik, Literatur und Migration*, IX, 109).

³Traducción: La diferencia se pegaba a mi cuerpo como una escritura extranjera, que yo podía sentir pero que era incapaz de descifrar. Cada sonido ajeno, cada mirada ajena

y cada sabor ajeno producían una desagradable sensación en mi cuerpo hasta lograr que éste se transformara. Los sonidos Ö, por ejemplo, se introducían hasta lo más profundo de mis oídos y las erres rascaban mi garganta. Había también locuciones que me ponían la carne de gallina, como por ejemplo “poner de los nervios”, “estar hasta las narices” o “irse a tomar por el saco”. (Todas las traducciones de la autora contenidas en el presente artículo son responsabilidad mía).

⁴La mayor parte de las palabras que salían de mi boca no correspondían a mi sensación. Con ello constaté que tampoco en mi lengua materna existían palabras que correspondieran a mis sensaciones. No me había dado cuenta de ello hasta que no comencé a vivir en una lengua extranjera.

⁵ El cuerpo humano se compone de un ochenta por ciento de agua. Por eso es apenas sorprendente que cada mañana se muestre una cara distinta en el espejo. La piel de la frente y de las mejillas cambia a cada momento, como el fango de los pantanos, según el movimiento del agua que fluye por debajo y el movimiento de las personas que dejan sus huellas sobre él. (La edición en cuestión carece de páginas, pero el texto está dividido en diez capítulos. A ellos se refiere la numeración del presente artículo).

⁶ con la mirada dirigida a la tierra hacia el reino de los muertos.

⁷ Como no tengo lengua, no puedo hacer de intérprete ni traducir lo que dice esa mujer para hacerlo más comprensible. Tampoco puedo ejercer de mecanógrafa, porque he olvidado las letras, que se parecen unas a otras como deformes uñas enmohecidas. Por eso, ya no puedo ni copiar los poemas de otros. Y ya ni siquiera soy modelo fotográfico porque no salgo en las fotos.

Soy un féretro transparente.

⁸ »Esto es un libro«.

Después de haber dicho lo mismo de un bolígrafo y de un cenicero, ya estaba enamorada de Xander. Al menos tenía esa impresión. Yo me enamoro en el acto de un ser humano que me enseña las palabras. Mientras repetía lo que él pronunciaba mi lengua se convirtió en su posesión.

Bibliografía

Bay, Hansjörg (2006): “Wo das Schreiben anfängt. Yoko Tawadas Poetik der Migration”, *Text + Kritik, Literatur und Migration*, IX, 109-119.

Bordo, Susan. (1993): *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture and the Body*. Berkeley: U of California Press. Aquí se cita de la traducción de Moisés Silva, *El feminismo, la cultura occidental y el cuerpo*. En: <http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/laventan/Ventana14/14-1.pdf>, reproducido con permiso de University of California Press, p. 14. [consulta: 18.07.2007]

Brandt, Bettina (2006): “Schnitt durchs Auge. Surrealistische Bilder bei YokoTawada, Emine Sevgi Özdamar und Herta Müller”, *Text + Kritik, Literatur und Migration*, IX, 74-83.

Fischer, Sabine (1997): “»Verschwinden ist schön«: Zu Yoko Tawadas Kurzroman *Das Bad*”. En: Sabine Fischer, Moray McGowan (eds.): *Denn du tanzt auf*

einem Seil. Positionen deutschsprachiger MigrantInnenliteratur, Tübingen: Stauffenburg Verlag.

Irigaray, Luce (1982): *Ese sexo que no es uno*, Madrid: Saltés.

Irigaray, Luce (1980): *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Moraga, Cherríe, Anzaldúa: Gloria (eds.) (1991), *This Bridge Called My Back. Writings By Radical Women of Color*, Nueva York: Kitchen Table, Women of Color Press.

Spivak, Gayatri (1988): "Can the Subaltern Speak?". En: Cary Nelson and Lawrence Grossberg (eds): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press.

Tawada, Yoko (1993): *Das Bad*, Tübingen: Verlag Claudia Gehrke.

Tawada, Yoko (1996): *Talisman*, Tübingen: Konkursbuch-Verl.

Weigel, Sigrid (1990): "Zum Verhältnis vom 'Wilden' und 'Frauen' im Diskurs der Aufklärung". En: Sigrid Weigel. *Topographien der Geschlechter*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt TB-V, 118-148.