



Mujeres que cruzan fronteras
Estudio sobre literatura chicana femenina

ELSA LETICIA GARCÍA ARGÜELLES

Mujeres que cruzan fronteras
Estudio sobre literatura chicana femenina

Mujeres que cruzan fronteras

Estudio sobre literatura chicana femenina

ELSA LETICIA GARCÍA ARGÜELLES



Esta investigación, arbitrada por pares académicos,
se privilegia con el aval de la institución que edita.

PRIMERA EDICIÓN 2010

© Elsa Leticia García Argüelles

© UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS
Coordinación de Investigación y Posgrado
Carretera a la Bufa 5, Zona Centro
98000, Zacatecas, México
investigacionyposgradouaz@gmail.com

DERECHOS RESERVADOS CONFORME A LA LEY
ISBN 978-607-7678-45-8

EDICIÓN AL CUIDADO DE
Georgia Aralú González Pérez
Carlos Flores Cortés

ILUSTRACIÓN DE PORTADA
Grabado artesanal «Mujer sola»
Anónimo, Río de Janeiro, 2004

DISEÑO DE PORTADA
Héctor Ávila Ovalle

CORRECCIÓN AL CUIDADO DE
Laura Cordero Gamboa

Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirecta del contenido de la presente obra, sin contar previamente con la autorización por escrito de los editores, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor y, en su caso, de los tratados internacionales aplicables.

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

*A mi hija Camila, quien ilumina mis días.
A todas las mujeres, las hermanas
y las amigas: mi madre, Rosy,
Martha y Rosario.*

AGRADECIMIENTOS

Gracias a las personas que me acompañaron en el proceso de esta investigación, en especial a Carlos Alberto Casas Mendoza con quien compartí mi vida, y también a Claire Joysmith por sus consejos y apoyo.

Agradezco también a Ma. Isabel Terán Elizondo y a la Universidad Autónoma de Zacatecas por llevar a cabo una labor académica constante.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN, 15

Literatura en movimiento, 15

VISIÓN FEMINISTA DE LAS ESCRITORAS CHICANAS.

UNA PROPUESTA LITERARIA A PARTIR DE LA DIFERENCIA, 19

De la visibilidad a los desplazamientos, 19

La expresión de un grupo minoritario, 26

Visión feminista chicana y discursos de diferencia, 31

Escritoras: narrativas de vida y narrativas híbridas, 39

NARRATIVAS AUTOBIOGRÁFICAS: ESPACIOS LITERARIOS Y DE IDENTIDAD, 45

Reflexiones en torno al género autobiográfico, 45

Representación del sujeto femenino y su posición étnica, 51

Dimensiones del enfoque ficcional y testimonial en la narrativa autobiográfica chicana, 55

Reconfiguración de la frontera, del espacio geográfico al espacio textual, 59

Legitimación y resistencia: autorizando voces literarias, 62

LA MEMORIA DE LA COMUNIDAD MEXICOAMERICANA EN CALLE HOYT, 67

La intrínseca relación entre comunidad y postura nostálgica del pasado, 67

Una propuesta autobiográfica dentro de un proyecto educativo, 74

Vivencia bicultural y cuerpo femenino, 77

Experiencia educativa en el crecimiento y aprendizaje de una infancia feliz, 83

Testimonio y desplazamiento generacional de las identidades, 89

La producción del conocimiento de las chicanas en las universidades, 98

MÉXICO EN EL IMAGINARIO DE LAS CHICANAS:
UNA TRANSICIÓN ENTRE MEXICANIDAD Y CHICANIDAD, 103

- Narrativa de vida a través de la fragmentación literaria, 103
- Del conflicto a la hibridez cultural y geográfica en la identidad, 106
- Malinche: subversión y apropiación de las mujeres de color, 113
- Itinerarios de viaje en los cruces geográficos
y textuales fronterizos, 121
- Escritora y traductora cultural, 127

IDENTIDAD Y SOLIDARIDAD EN UN RELATO POÉTICO Y CULTURAL, 135

- Novelar la vida de Sandra Cisneros, 135
- Relato de crecimiento y conflicto con los modelos culturales, 139
- Sexualidad y violencia, 142
- El nombre Esperanza: elegir una tercera opción, 145
- Escribir las historias propias y ajenas de las mujeres, 148
- El barrio urbano como frontera de identidades en tránsito, 150
- Espacios simbólicos: «Una casa en el corazón», 153
- Subversión mediante el lenguaje poético, 157

IMÁGENES CULTURALES, VISUALES Y LITERARIAS:
«VIVIR UN PAÍS ENTRE DOS PAÍSES», 165

- Puentes e intersticios en *Canícula. Imágenes de una niñez
fronteriza*, de Norma Elia Cantú, 165
- Yuxtaposiciones de tiempo y ficción, 170
- Imágenes de la identidad cultural de Azucena Cantú, 175
- Imágenes de la frontera: cruces geográficos y metafóricos, 187
- Apuntes fotográficos, 195
- Fotografía familiar y lo etnográfico, 205
- Un «tercer espacio» a través de la narrativa autobiográfica, 211

CONSIDERACIONES FINALES, 215

- Vidas que crean formas, vidas en movimiento, 215

BIBLIOGRAFÍA, 219

El equilibrio y reconocimiento de la(s) diferencia(s), en casi cualquier sentido, son fundamentales para nuestra exploración de la literatura y de la práctica de la escritura y la lectura femenina. Nos guste o no, todos somos sujetos de la historia y leemos, estudiamos y escribimos acerca de los sujetos de la historia.

CHARLOTTE BROAD

Hay tantísimas fronteras que dividen a la gente, pero por cada frontera existe también un puente.

GINA VALDÉS

INTRODUCCIÓN

Literatura en movimiento

En las últimas dos décadas del siglo XX, la literatura chicana empieza a ser tomada en cuenta por la crítica literaria en México; a pesar de que aún se considera un objeto de estudio lejano a nuestra realidad cultural y literaria, las aproximaciones a la experiencia y estructuración de estos textos han permitido tender puentes para generar espacios de reconocimiento a otras voces literarias. El título *Mujeres que cruzan fronteras* remite a los límites dentro del ámbito social, literario, cultural, político e histórico, y a los estudios feministas y de género.

A partir de 1980, la literatura chicana se diversifica, adquiere imágenes, formas y representación de personajes femeninos que en muchos sentidos retó al canon chicano y al norteamericano. Una muestra de ello son las cuatro reconocidas escritoras chicanas en las que centro esta investigación, quienes tienen en común el haber publicado en los años ochenta y noventa, momento de transición en las identidades «chicanas»: Mary Helen Ponce, *Hoyt street: an autobiography* (1993), (*Calle Hoyt. Recuerdos de una juventud chicana*, 1995a); Erlinda Gonzales Berry, *Paletitas de guayaba* (1991); Sandra Cisneros, *The house on mango street* (1984), (*La casa en mango street*, 1995) y Norma Elia Cantú, *Canicula: snapshots of a girlhood en la frontera* (1995), (*Canícula. Imágenes de una niñez fronteriza*, 2001).

Intento establecer un diálogo con estas cuatro escritoras así como revisar y cuestionar los límites que las han excluido y marginado. El movimiento, el viaje migratorio y el cruce fronterizo son elementos de su experiencia y textualidad, en la que resulta notable la manera en que recrean sus vidas. Mi interés por emprender una revisión teórica y bibliográfica de esta literatura inició mientras realizaba una estancia en Las Cruces, Nuevo México (1991–1993), donde conviví con los chicanos dentro y fuera de la New Mexico State University.

Durante esta etapa establecí un vínculo entre la vivencia personal y los elementos teóricos y conceptuales de dicha producción literaria y cultural, además de un lazo entre lo privado y lo académico. Es por ello que centro mi reflexión en el sentido incuestionable y esencial de las identidades en situaciones de tránsito, cruce y transgresión que construyen y recrean un camino personal, y propongo un desplazamiento, o

mejor, un autodesplazamiento que parte de la escritura de las chicanas —es decir, el proceso de un movimiento literario que sigue una ruta contracorriente.

Para esta investigación literaria es importante la postura feminista de las chicanas desde las reflexiones constantes que han permeado su visión de la lectura y análisis de las narraciones circunscritas en las dos últimas décadas del siglo XX, pues me parece crucial establecer el lugar de las propuestas dentro de la corriente teórica del feminismo en los Estados Unidos y en México.

Los estudios de crítica literaria feminista en México, influidos por autoras norteamericanas y francesas, buscaron interpretar y adaptar modelos a la realidad de las «mexicanas» pero muy pocas reflexionaban acerca de las diferencias de clase y menos aún en las diferencias étnicas. Las chicanas, en cambio, desde una posición subalterna descartan posturas jerárquicas y deterministas, y se orientan hacia una visión heterogénea de la escritura y de la experiencia femenina. Su propuesta literaria ha buscado expresiones alternas, al mismo tiempo que cuestiona el *mainstream* estadounidense, pero sin rechazar las formas «aceptadas», sino proponiendo legitimar unas relacionadas con su vivencia cultural y su historia.

En las obras analizadas sitúo al yo como un recurso narrativo que se reconstruye en el texto y que dirige el proyecto de identidad de la mujer chicana y escritora, a la vez que diversifica las formas de autorrepresentación y, en consecuencia, las posibilidades textuales. A través de espacios geográficos y literarios, las novelas de Mary Helen Ponce, Erlinda González Berry, Sandra Cisneros y Norma Elia Cantú, presentan identidades en constante movimiento.

Las chicanas recrean la subjetividad y el autodesplazamiento como vías de resistencia encaminadas al reconocimiento del proceso de identidad y al reclamo del espacio privado. De esta manera, el desplazamiento alude a la migración, al cruce, a la búsqueda de un espacio de confluencia de origen y destino histórico y vivencial, al punto de constituir un viaje hacia sí mismas.

Los modos de contar las historias de vida están determinados por la subjetividad femenina de las escritoras. Recrear la memoria en la narrativa va recorriendo varios espacios y tiempos, cruza fronteras reales y metafóricas, a la vez que establece una especie de tensión entre pasado y presente, tradición e innovación, afirmación y resistencia, opuestos que deberán «negociarse» en la literatura. Las chicanas se convierten así en sujetos

vitales de sus prácticas literarias al proponer un papel dinámico en la reconstrucción de la memoria.

En general, su enfoque artístico recupera un pasado imaginado y recordado de su condición histórica, social y política que es parte fundamental de una memoria colectiva e individual. El rescate de esta memoria se presenta como una herida, una falsa ruptura en su identidad que se resiste a las fronteras impuestas, por ello buscan crear un espacio dentro de los Estados Unidos pero sin perder la noción de su origen y de su posición cultural.

Debo confesar que analizar la literatura chicana desde México no ha sido una tarea sencilla pues he tenido que luchar contra las academias y la crítica, plena de formas narrativas, en medio de tradiciones y modernidades, de búsquedas estilísticas y de conformación de identidades, pero en cualquier caso siempre identificada con una literatura nacional, es decir, mexicana.

La crítica literaria en México ha reconocido el valor de la experiencia y de la escritura chicana, pero de manera limitada. En los últimos años, la UNAM a través del Centro de Investigaciones Sobre América del Norte (CISAN) y el Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG), el Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer (PIEM) del Colegio de México, y publicaciones literarias de género en la UAM, han comenzado a discutir la textualidad y la posición de las chicanas.

Sin embargo, esta literatura es todavía lejana debido al reducido número de publicaciones y traducciones; muy pocas escritoras, entre ellas Sandra Cisneros y Ana Castillo, han tenido la suerte de ser traducidas. Es por ello que a lo largo de estas páginas pretendo tender puentes hacia la construcción de las identidades y las estrategias narrativas para así reconocer a las «otras» o, si se quiere, trasponer las alambradas allende las fronteras.

VISIÓN FEMINISTA DE LAS ESCRITORAS CHICANAS.
UNA PROPUESTA LITERARIA A PARTIR DE LA DIFERENCIA

Nosotras las mexicanas nunca hemos dicho que somos mujeres de color como hacen las chicanas, nunca nos hemos definido como mestizas, blancas, prietas, nunca hemos sabido reclamar nada y cuando lo hemos hecho [...] nos han tildado de locas. Esto nos hace recogernos en nosotras mismas y someternos a la moral patriarcal conservadora. Somos lo que los otros quieren que seamos. No sabemos cruzar fronteras. Todo lo que las chicanas han hecho a lo largo de su vida es derribar obstáculos, franquearlos y forzar su propia naturaleza.

ELENA PONIATOWSKA

De la visibilidad a los desplazamientos

En los Estados Unidos la literatura chicana es marginal y sus prácticas estéticas y políticas se desenvuelven en un espacio híbrido que desdibuja una perspectiva única dando paso a una diversidad literaria y cultural. Su concepción, desarrollo y reconocimiento han seguido distintas estrategias en la construcción de una propuesta estética y de resistencia. Igual que cualquier otra literatura, ésta puede clasificarse a través de variadas lecturas e interpretaciones; sin embargo, es conveniente entenderla, en términos de su sentido histórico, político y cultural, como la expresión de la identidad de los chicanos(as) a lo largo de su historia.

Después del Tratado de Guadalupe Hidalgo de 1848 gran parte del territorio nacional se pierde (Texas, California, Arizona), mexicanos a uno y otro lado de la frontera quedan divididos y las diferencias en torno a clase social, grupo étnico y organización política se vuelven complejas. La guerra sostenida entre México y los Estados Unidos establece un antes y un después en la identidad de sus ciudadanos y en la producción literaria,¹ mismas que resultan marcadas por referencias históricas ligadas a la colonización y despojo del espacio geográfico. Los mexicanos en te-

¹ Rodolfo Acuña, *Occupied America: a history of chicanos*, Nueva York, Prentice Hall, 1987, p. 296.

territorio norteamericano se vieron forzados a edificar su identidad desde una categoría subordinada y dentro de una cultura dominante, originando así un discurso marginal:

After the Mexican-American War of 1848, the United States added a vast territory to its possessions and an entire new people that, as Paredes describes it, were now without land, without a country, and without a voice, but who were put to work to create the Southwest and West. [...] Under these circumstances, where a new cultural life was forced upon after 1848 while they attempted tenaciously to cling to their traditional way of life, Mexican Americans developed a decisive sense of opposition to Anglo-American forms and institutions. Thus thrown into a new political reality by force of the American imperial conquest of Mexico, Mexican-American culture after 1848 developed in the social interstices between Mexican and American cultural spheres, making that new cultural life patently a product of both but also different in decisive ways from each.²

La conciencia relativa a los despojos de la tierra, del idioma, de las costumbres, así como los continuos desplazamientos causados por la inmigración y la explotación económica, son evocados por la literatura y conforman la identidad cultural de los chicanos y las chicanas. En las migraciones participan sujetos desplazados de su lugar de origen que buscan apropiarse y reconocer un espacio geográfico y cultural. Por otro lado, el desplazamiento (*displacement*) establece la situación marginal de los sujetos subalternos desplazados por el lugar minoritario que tienen en la cultura estadounidense, en la que, por ejemplo, el sujeto femenino adquiere una conciencia política y de género diferenciada a fin de invertir el proceso de ser designado o desplazado por el otro. No obstante los matices del término, es conveniente entender el modo en que el fenómeno migratorio ha generado una movilidad y diversidad constante en la comunidad mexicoamericana.

Determinadas en expresar su condición de colonizadas o de «tercermundistas» ante la cultura dominante, las chicanas insisten en autodenominarse y autodeterminarse en sus obras creativas y críticas. Esta postura afianza los vínculos entre escritores y críticos chicanos con sus fuentes

² Ramón Saldivar, *Chicano narrative. The dialectics of difference*, Madison, University of Wisconsin Press, 1990, pp. 12-13.

históricas y culturales, y determina el rumbo de la mayor parte de sus estudios e interpretaciones. En este sentido, la producción literaria debe entenderse como la interacción establecida entre el arte chicano y la acción social, al articular la identidad forjada entre las discontinuidades y las tensiones, económicas, políticas, sociales y culturales que discurren en la cultura chicana.

El nexo entre la producción literaria y las formas culturales e históricas se manifiesta en los *autodesplazamientos* de las identidades y las propuestas literarias, regidos por los sujetos enunciantes desde sus posiciones múltiples. Estos actos de enunciación enfatizan las relaciones de diferencia con la cultura dominante estadounidense, con otros grupos minoritarios de ese país, e incluso con los sujetos que viven y crean la propia cultura chicana.

El término «chicano» adquiere un sentido político y radical en la década de los sesenta, época en que surge el Movimiento.³ Estos años son de suma importancia para la construcción y expresión de la identidad grupal, reafirmada con las protestas de los mexicoamericanos en el suroeste de los Estados Unidos, tiempo en que:

El Movimiento Chicano fue un intento radical por redefinir el estatus político, social, económico y cultural de millones de personas de ascendencia mexicana [...] fue un esfuerzo de méxico-americanos, rurales y urbanos, por definir su relación con la sociedad estadounidense, al defender la autodeterminación cultural y política por medio de una retórica radical y de acción. Un aspecto fundamental de este movimiento fue el intento de generar orgullo por tener ascendencia mexicana. Como tal, rechazaron los antiguos eufemismos de «Spanish» and «Latin» y orgullosamente se definieron como «chicanos». Éste era un término que había sido utilizado por los méxico-americanos mismos, desde principios de siglo, para referirse, de forma algo despectiva a los inmigrantes mexicanos rurales.⁴

Se trata de un periodo de manifestaciones sociales y políticas que pretendió crear una ruptura y oposición radical con la cultura dominante,

³ Para entender el sentido sociopolítico y los aspectos lingüísticos del término, véase Tino Villanueva, *Chicanos: antología histórica y literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, pp. 7-34.

⁴ Richard Griswold del Castillo, *Aztlán reocupada: una historia política y cultural desde 1945*, México, Centro de Investigaciones Sobre América del Norte/ Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pp. 47-48.

identificándose como etnia y negándose a asimilar la cultura estadounidense.⁵ Un chicano era quien afirmaba y reivindicaba el compromiso social con la comunidad, la cual se encontraba colonizada pero pretendía liberarse mediante un proceso de descolonización. Griswold del Castillo señala que el Movimiento Chicano, en su intento por unificar una posición política restó «importancia a las persistentes diferencias geográficas generacionales y de clase socioeconómica entre la población de origen mexicano e intentaron crear unidad a través de retórica poética y la glorificación de figuras históricas mexicanas y chicanas».⁶

Esta conciencia de grupo adquiere unidad simbólica y política gracias a «Aztlán», espacio ligado a la tierra de origen que establece un lazo de hermandad entre los mexicanos. La creación de Aztlán en los Estados Unidos adquiere matices espirituales para apoyar la causa de los inmigrantes indocumentados. En este afán colectivo surgen expresiones como «nuestro barrio» y «la solidaridad con la Raza»,⁷ que funcionaron a manera de credo reivindicador de una identidad forjada a partir de la idealización de lo mexicano y la unificación de diferentes comunidades con personas provenientes del campo o de barrios urbanos, de varias generaciones atrás o recién llegados. Como proceso político y cultural este periodo constituyó una barrera de resistencia frente a la colonización impuesta y perpetrada con prácticas racistas e imposición de formas de poder a los chicanos.

Hoy en día las denominaciones para la comunidad de origen mexicano en los Estados Unidos son muchas y abarcan un amplio espectro; algunas oscilan entre las ideas de asimilación o integración, insistiendo en la búsqueda de un término incluyente que no se defina por las instituciones dominantes. El gentilicio mexicanoamericano (*mexican-american*) remite a la formación bicultural y bilingüe de esta comunidad y quizá sea la más extendida y aceptada, antes y después del Movimiento Chicano. En general, las comunidades chicanas son diversas en los estados americanos, sea por su cercanía o lejanía con la frontera, o por la presencia continua de generaciones de inmigrantes.

⁵ José E. Limón, «The folk performances of 'chicano' and the cultural limits of political ideology», en Richard Bauman and Roger D. Abrahams, *Other neighbourly. Names: social process and cultural image in Texas folklore*, Austin, University of Texas Press, 1981, p. 200.

⁶ Richard Griswold del Castillo, *op. cit.*, p. 49.

⁷ Antonia Castañeda Shular et al., *Literatura chicana: texto y contexto/ chicano literature text and context*, Englewood Cliffs, Nueva Jersey, Prentice-Hall, 1972.

Las anteriores designaciones, junto con los movimientos políticos que las acompañaban, crearon un choque con la cultura estadounidense. Las escritoras y los escritores chicanos afirmaron su visión histórico-cultural por medio de un proyecto literario que reivindica la búsqueda y conformación de su identidad. En estudios más recientes, este proceso de construcción de identidad se presenta por desplazamientos, proyectados no sólo en términos de oposición, sino de *yuxtaposición* de discursos que crean puentes:

Chicano literary criticism as a cultural project attempts to forge identity out of rupture. This identity rests on bridges between the Mexican and the American, between Spanish and English, First World and Third World, insider and outsider. Chicano literary criticism bridges the numerous borders placed around the Chicano by dominant discursive practices that separate and erase a continued history of resistance to repression.⁸

Basado en la crítica literaria, Pérez Torres interpreta la literatura chicana desde una perspectiva posmoderna y ubica las identidades en términos descentrados, es decir, muestra el dinamismo de su discurso y de su producción cultural. Los desplazamientos de las prácticas literarias evidencian las mudanzas identitarias, característica de los individuos que arriban a los Estados Unidos para consolidar un grupo étnico dentro del territorio. En este sentido, su proyecto literario constituye una lucha por afirmar los discursos políticos y sociales, además de reclamar un espacio propio en la producción de conocimiento a través de textos críticos y creativos.

La literatura chicana cobra importancia en los años sesenta, cuando los chicanos narran la historia de su pueblo y la difusión hecha por movimientos sociales y políticos contribuye a crear conciencia entre la comunidad. Algunas décadas después comenzó a ser estudiada y difundida por académicos que instaron para la apertura de departamentos de estudios chicanos en universidades estadounidenses. Ahora, con las distintas antologías y revisiones críticas se recupera la historia literaria de los chicanos desde su propia perspectiva. Por su parte, el movimiento de las chicanas comenzó a gestarse hasta 1970, momento en que ellas participan activa-

⁸ Rafael Pérez Torres, *Movements in chicano poetry. Against myths, against margins*, Cambridge, University of Cambridge Press, 1995, p. 23.

mente en las marchas, reuniones políticas y por la apertura de espacios académicos.

Uno de los trabajos precursores que incluye el corpus literario chicano es el libro de Charles Tatum, *La literatura chicana*⁹ donde revisa la tradición literaria que comprende del siglo XVI a mediados del XX. También publica una antología en tres tomos, titulada *New chicana/chicano writing*,¹⁰ que incluye la producción literaria más reciente hasta ese momento.¹¹ Por el contrario, en la historia de la literatura estadounidense apenas si se concedió un breve espacio a los escritores chicanos, desconociendo su presencia cultural, así como su herencia histórica y literaria.

El rescate histórico ha contribuido a que esta literatura sea publicada en antologías y valorada por la crítica. Pero una vez que se dan a conocer estos trabajos, generan interrogantes como las siguientes: ¿cómo leer este tipo de literatura? o ¿cómo recuperar su especificidad? Los libros mencionados cumplieron con tres objetivos: producir una historia de la literatura chicana hasta entonces marginal; escribir su historia desde la perspectiva de los chicanos y plantear diversas estrategias para ser analizados.

La visión que predomina en 1960 y que se extiende hasta 1980, influye en la consolidación y reconocimiento de la literatura y la cultura chicana. Cuando la producción literaria gozó de cierta autonomía, los escritores chicanos afirmaron la validez de su experiencia bicultural y se hicieron presentes en el espacio estadounidense. Sin embargo, la lucha social y la búsqueda de una afirmación giró en torno a un discurso esencialista de la cultura chicana, justificado por la necesidad de lograr espacios culturales y políticos.

Esta esencialización, reflejada en la apropiación de símbolos e imágenes mitificados que definen el ser chicano (por ejemplo el uso de los discursos de mestizaje de los años setenta), les permitió afirmar una unidad

comunitaria chicana luego de recuperar la herencia mexicana y vincularla con las tradiciones indígenas. Ideas similares surgen, entre otras fuentes, del ensayo *La raza cósmica* de José Vasconcelos en el que se postula la utopía de un hombre universal producto del mestizaje (Vasconcelos, 1976).¹² Con base en la apropiación de estas teorías se crean objetos homogéneos que nutren la producción del imaginario cultural chicano y que se presentan como una estrategia de unidad y afirmación que reificó a la comunidad chicana, borrando las diferencias dentro de ésta.

Pero la generalización y homogeneización del temprano discurso chicano dejó fuera la perspectiva y experiencia femenina. Las discusiones más recientes replantean estos debates, incluyendo el punto de vista femenino. El concepto «La raza», aparecido en la década de los ochenta como objeto de crítica, generaliza a las mujeres y masculiniza los colectivos culturales. En este contexto, la literatura escrita por chicanas encabezó la afirmación de sí mismas y de la colectividad al enfatizar la voz (silenciada) del sujeto femenino y su posición marginal dentro y fuera de su propia cultura. Las chicanas han ganado un espacio de reconocimiento gracias a la búsqueda imperiosa de un tipo de escritura que responda a sus vivencias y a su necesidad de romper con los estereotipos sociales de la mujer, desafiando así una situación de doble marginación.

El intento por anular la homogeneidad creada es una forma de resistencia establecida por la posición de las chicanas. Al interior de esta literatura considerada marginal, las chicanas inician una discusión que denuncia su exclusión/discriminación de los discursos culturales. Sus escritos muestran su identidad descentrada que quiere ser incluida e ineludible; en otras palabras, niegan las imágenes esencializadas y fijas de su cultura al proponer el reconocimiento de sus diferencias.

La literatura escrita por mexicoamericanas se remonta al siglo XIX y desde entonces se ha caracterizado por un fuerte acento testimonial cuyas publicaciones se clasifican como libros de memorias y autobiografías. Si bien la literatura femenina a lo largo del siglo XX comprende diversos modos de narrar, expresa un claro sentido que ratifica lo social, recupera la subjetividad femenina, la función de la mujer en la sociedad, y su relación con la familia, las raíces, la sexualidad y la libertad. Algunas escritoras

⁹ Charles M. Tatum, *La literatura chicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.

¹⁰ Charles M. Tatum, *New chicana/chicano writing*, Tucson, University of Arizona Press, volúmenes 1, 2, 3, 1993.

¹¹ Entre los textos que han trazado el objetivo de hacer compendios, por mencionar sólo unos ejemplos de tan amplia bibliografía, está la antología *Literatura chicana. Textos y contexto*, cuyos recopiladores son Antonia Castañeda Shular, Tomás Ybarra Frausto y Joseph Sommers (1972); y la antología crítica de Francisco Jiménez, *The identification and analysis of chicano literature* (1979). De los setenta a la fecha se han publicado antologías de ficción y ensayos críticos, así como textos literarios que construyen la historicidad de la literatura chicana y sus mudanzas. Las recopilaciones bibliográficas recomendables son las de Zimmerman (1992), Martínez y Lomeli (1985), Alarcón (1990), entre otras.

¹² El concepto de raza cósmica fue muy sugerente en este proceso de apropiación y construcción del imaginario chicano. Al respecto, véase el apartado «The emergence of the new chicano» de la antología de Luis Valdés y Stan Steriner, *Aztlán: an anthology of mexican american literature*, Nueva York, Random House, 1972, pp. 282-285.

ras contemporáneas adoptan en sus ficciones un tono autobiográfico con imágenes que testimonian su perspectiva y transitan a contracorriente con frecuencia.

Antes de ahondar en el aspecto diferenciado de la narrativa escrita por chicanas, es importante considerar que esta literatura ha estado sujeta a distintos procesos de reconocimiento y afirmación en los Estados Unidos. Además, los medios desde los cuales se ha construido su propuesta estética y literaria han estado marcados por luchas políticas y de afirmación encaminados a incluir sus prácticas literarias dentro del espacio cultural estadounidense.

La expresión de un grupo minoritario

Factores como el género, la raza y la clase social surcan la obra literaria de los escritores chicanos(as) tornando a sus obras objetos complejos y guardando tras de sí discursos de autorrepresentación y reconstrucción de identidades. Establecer la literatura chicana como literatura de minorías¹³ es fundamental para su análisis, pues de esta manera, la conciencia de su carácter marginal permite afirmar y legitimar estrategias poéticas y políticas.

De acuerdo con JanMohamed y Lloyd, el contexto de los grupos minoritarios se opone cultural y políticamente a la hegemonía de los Estados Unidos, por lo tanto, su literatura se inserta en procesos de lucha hegemónica y legitimación de procedimientos de resistencia. En este sentido, los discursos minoritarios están inmersos en discursos de solidaridad y similitud que luchan ante modos de represión y produce el posicionamiento frente a las formas de poder:

«Becoming minor» is not a question of essence (as the stereotypes of minorities in dominant ideology would want us to believe) but a question of position: a subject-position that in the final analysis can be defined only in

¹³ El uso del concepto «minorías» obedece a la contextualización dada a los Estados Unidos y a las relaciones de poder a que se sujetaron; ambos aspectos se analizan en este apartado. Al ubicar así la literatura chicana, no intento desconocer los atributos literarios de sus escritores, sino mostrar las relaciones subalternas, advirtiendo la forma en que estos escritores invierten su situación marginal para afirmar y validar su producción intelectual y cultural.

«political» terms—that is, in terms of the effects of economic exploitation, political disenfranchisement, social manipulation, and ideological domination on the cultural formation of minority subjects and discourses. The project of systematically articulating the implications of that subject-position—a project of exploring the strengths and weaknesses, the affirmations and negations that are inherent in that position—must be defined as the central task of the theory of minority discourse.¹⁴

El arte de las minorías étnicas tiene la posibilidad de proponer posiciones que les permitan legitimarse, transformando la invisibilidad y la negación social a que son sometidos en modalidades de afirmación colectiva e individual. En el ensayo «For a minor literature», Gilles Deleuze y Félix Guattari mencionan tres aspectos básicos en el análisis de las literaturas de «minoría»: el sentido social y político que genera; los mecanismos en que se construyen nociones de comunidad, y los procesos de cruce de fronteras y de desterritorialización.¹⁵ La finalidad es determinar los mecanismos desde los cuales los escritores construyen su propio discurso a partir de una posición subalterna y de descentramiento cultural. Los discursos de las minorías se expresan en la diversidad de una realidad multicultural y en tanto experiencia antagónica, creando y recreando formas literarias que enfatizan esa diferencia cultural. La recuperación y preservación de prácticas culturales alimenta dichos discursos además de constituir una resistencia política y estética. Como ejemplo encontramos en Brasil la *capoeira*: danza que en sus orígenes era propia de esclavos y que en la actualidad es una práctica emblemática de la comunidad negra; o el *blues*, en el caso de la comunidad afroamericana de los Estados Unidos.

La literatura chicana insiste en la apertura del canon, uno que incluya tanto su propuesta estética como el reconocimiento de sus características propias. Las obras de las escritoras y los escritores chicanos se ven en la necesidad de exponer su propuesta como un discurso contestatario y

¹⁴ Abdul R. JanMohamed, «Introduction: toward a theory of minority discourse: what is to be done?», en Abdul JanMohamed y David Lloyd, *The nature and context of minority discourse*, Nueva York, Oxford University Press, 1990, p. 9.

¹⁵ Deleuze y Guattari (1986) utilizan el concepto desterritorialización para referirse a la producción literaria de escritores europeos en el exilio, y remite a los usos de una lengua extranjera y sus procesos de apropiación. Los escritores en esta situación enfrentan un distanciamiento con el lenguaje de la nueva comunidad a la que llegan, por lo que marcan su diferencia con la producción establecida. El análisis y usos de este concepto en las letras chicanas se halla en Rosaldo (1990) y Kaplan (1990).

político. Ciertos mecanismos de sobrevivencia afirman al grupo minoritario como una unidad frente a los otros, aunque dentro de las comunidades exista una gama heterogénea de propuestas. Estos procesos de (auto)reconocimiento se dan dentro de una compleja red de relaciones de poder y dominación, donde los grupos minoritarios mantienen vínculos asimétricos, según afirma JanMohamed, los miembros de las culturas dominantes rara vez se ven obligados a comprender a las diferentes culturas étnicas, mientras que las minorías están obligadas a sobrevivir dentro esa cultura hegemónica.

Consolidar un corpus diferenciado implica la autoafirmación de los distintos grupos en los Estados Unidos. En el caso de la literatura chicana, se ha desarrollado en un contexto de preterición y colonización donde la creación y recreación literaria constituyen una herramienta estética así como de lucha social en función de la cual el grupo puede ser tomado en cuenta. Pero este proceso de reconocimiento se complica y se sujeta a relaciones de poder, en la medida en que los discursos de las minorías no reciben una total aceptación en el marco estadounidense.

El multiculturalismo y la «pluralidad» presente en los Estados Unidos no significan una aceptación de los derechos de los «otros» en sus contextos culturales y políticos. Los discursos hegemónicos conservadores en ese país entrañan un doble juego en los procesos de asimilación de las minorías, reconociendo algunos aspectos y negando otros; un ejemplo es la comida hacia la que hay una supuesta apertura y tolerancia, en cambio si se trata del idioma español como instrumento de enseñanza en las escuelas americanas esto cambia radicalmente.

Este tratamiento político permite comprender la complejidad de la lucha a la que se enfrentan los chicanos por la apertura de espacios y por la aceptación de sus propuestas literarias y culturales. Se trata de un proceso que han puesto en marcha específicos medios de afirmación, entre ellos el esfuerzo de las chicanas(os) por rescatar de su historia imágenes culturales que contribuyan a confirmar su sentido comunitario.

La multiplicidad de formas desde las que se recupera la tradición cultural mexicana les ha servido para recrear su sentido grupal. Por ejemplo, la afirmación de las costumbres, mitos y símbolos que remiten a la herencia mexicana son parte de su vivencia cultural, reconstituida en su esfuerzo proclamatorio frente al otro. Así, se generaliza *lo mexicano*, se reincorpora y actualiza un pasado común que alimenta la noción de colectividad chicana.

Escritoras chicanas, buscando cohesión en su grupo a partir de una perspectiva femenina, revisten su producción literaria con lo mexicano, no a través de una ruptura o desarraigo, sino de una relectura de símbolos indígenas, de tradiciones populares y de valores. En su afirmación recurren a diferentes temas y formas, creando un nuevo sentido de colectividad. El discurso nacionalista chicano, al mismo tiempo que intentaba reafirmarse en la sociedad estadounidense, negó la posibilidad de expresión a otras voces.

En algunos casos, la literatura chicana genera imágenes mitificadas y fijas de su comunidad, mientras que en otros introduce nuevas visiones que la contradicen. Así, a veces predomina una *romantización e idealización* de la cultura chicana como vía para afirmar la propia identidad, pero en otras se advierte un cuestionamiento y una crítica a los modelos que la definen. Si se consideran las distintas visiones que componen su comunidad, también es importante subrayar el carácter dinámico que la conforma. A lo largo de su historia, esta comunidad expresa diversos posicionamientos políticos y culturales, reflejando así las experiencias generacionales compartidas por los chicanos(as) a través de los años, y mostrando los desplazamientos que caracterizan la constitución de su identidad y de su producción literaria.

Los desplazamientos vinculados con el fenómeno migratorio determinan a la comunidad chicana mediante los constantes movimientos geográficos y la posición de los sujetos que viven esa realidad cultural. La literatura chicana, por su parte, responde a esta movilidad o «sensibilidad migratoria» expresando el cúmulo de experiencias sobre lo chicano y sus representaciones, así como la producción de conocimientos dinámicos.¹⁶ Cabe señalar que el reconocimiento de las distintas experiencias de esta comunidad, más que ignorar su sentido de grupo, intenta mostrar la

¹⁶ Es imposible disociar el fenómeno histórico migratorio de la población mexicoamericana que, según Roger Rouse, se ha transformado en una «sensibilidad migratoria». La realidad chicana y el proceso de migración les permite tener una doble conciencia; la habilidad de los inmigrantes para moverse en diversos espacios y para compartir diferentes experiencias, crea una sensibilidad migratoria a través de las sucesivas generaciones. Esta realidad social y económica se ha manifestado a lo largo del siglo XX en diversas estrategias de los inmigrantes, con distintas implicaciones sociales y laborales. Aunque este tema ha sido analizado por las ciencias sociales y textual del desarrollo de la producción literaria de los mexicoamericanos. Rogers Rouse, «Mexicano, chicano, pocho. La migración mexicana y el espacio social postmoderno», en *Unomásuno*, México, número 378, 31 de diciembre, 1988, pp. 1-2.

pluridiscursividad mostrando sus desplazamientos.¹⁷ Un ejemplo patente de esto es la crítica de algunas escritoras chicanas, quienes parten de la representación, afirmación y diferenciación del sujeto femenino en sus textos para evidenciar tales movimientos.

Gayatri Chakravorty Spivak en su ensayo «Can the subaltern speak?», ubica al sujeto femenino como subalterno en las culturas hegemónicas mediante el descentramiento de la producción de teorías europeas y la legitimación de los propios conocimientos de los grupos minoritarios. Acerca de la capacidad que la mujer tiene para actuar (*agency*) como individuo en la construcción de su propia visión,¹⁸ Spivak opina:

The subaltern as female cannot be heard or read [...]. The subaltern cannot speak [...] Between patriarchy and imperialism, subject-constitution and object-formation, the figure of the woman disappears, not into a pristine nothingness, but into a violent shuttling which is the displaced figuration of the «third-world woman» caught between tradition and modernization.¹⁹

La «desaparición» de la voz de la figura femenina tiene una larga historia y es apenas a mediados del siglo XX cuando empieza a ser escuchada, por lo cual es crucial conocer el lugar que ocupa el feminismo de las «mujeres del tercer mundo», a pesar de vivir en el primer mundo, tal es el caso de Estados Unidos.

¹⁷ Amaryll Chanady, *Latin american identity and constructions of difference*, volumen 10, Minneapolis, University Minnesota Press, 1994.

¹⁸ El concepto de «actuación social» (*agency*) lo han empleado las feministas y grupos minoritarios para designar la acción afirmativa de los actores sociales. Este concepto lo ha definido Anthony Giddens como la posibilidad de los individuos o «agentes sociales» de construir y transformar sus propias circunstancias históricas a través de su acción, es decir, como pueden establecer sus objetivos y cambiar la forma en que cada uno es diversa, histórica, y puede ser conciente o no, de acuerdo con la forma en que cada sujeto maneja sus recursos o competencias para ejercerla, por lo cual ésta no sólo se reproduce sino que también se innova. Este concepto indaga en la producción de textos en contextos culturales específicos: «Donde el autor (de un texto) es más bien un productor que trabaja en situaciones específicas de acción práctica», en Anthony Giddens *et al.*, *La teoría social hoy*, México, Alianza Editorial/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990, p. 285.

¹⁹ Gayatri Chakravorty Spivak, «Can the subaltern speak?», en Nelson Grossberg *Lawrence y Cary Nelson*, *Marxism and the interpretation of culture*, Chicago, University of Illinois, 1988, pp. 306, 308.

Visión feminista chicana y discursos de diferencia

La literatura chicana escrita por mujeres se ha consolidado gracias a múltiples contrastes, uno de ellos es el histórico que ha mostrado sus prácticas por las relaciones de diferenciación. Aun y cuando el feminismo estadounidense influyó en las escritoras chicanas, su consideración presenta divergencias que se corroborarán con su postura étnica y de género. Esta visión, presente en su literatura, surge de los lazos de alteridad hacia el exterior e interior de la comunidad y funciona para interpretar su textualidad.

La necesidad de defender un espacio más abierto y plural que cohesionara la visión de las chicanas en un contexto más amplio y la lucha por integrarse a la historia escribiendo su versión de la misma, las ha llevado a concebir narraciones que reflejan su experiencia vital. Luchar por la visibilidad constituyó un camino de confrontaciones entre los grupos minoritarios y la visión femenina dominante. Entre 1970 y 1980, cuando el panorama feminista era enfocado por las europeas y las americanas, el feminismo chicano y de otros grupos étnicos eran ignorados; inadvertidamente los términos feminismo y política se encontraban colonizados. La teoría feminista no reconocía la raza como un componente de la identidad, por ello el feminismo chicano generó alianzas con otros grupos minoritarios, sobre todo con mujeres negras, resultado de esto es el libro *This bridge called my back* de Anzaldúa.

En la década de los setenta, las judías, lesbianas, afroamericanas y chicanas en los Estados Unidos no eran reconocidas por las feministas blancas que gozaban de un lugar predominante en el control de la información y de las editoriales. De hecho, el reconocimiento e integración de las teorías feministas de las chicanas y de otros grupos marginales, ha constituido una lucha por anular la desigualdad y por lograr la aceptación.

Al elaborar su producción literaria y crítica, las chicanas tienen plena conciencia de ser «otras». Entre 1960 y 1970 participaron en los movimientos de protesta y lucharon por la igualdad de la mujer, sin embargo, su posición no apareció en los ámbitos académicos en un primer momento, no obstante, las chicanas llevaron a cabo estudios de género de un discurso interdisciplinario que no se limitó a una situación sexual, sino que incluyó un conocimiento sociohistórico, cultural y político. Los estudios feministas se ubican en un espacio más amplio, donde las pro-

puestas feministas marginales y diversas entre sí desdibujan la visión de un feminismo único.

Sin duda, la teoría literaria y la crítica feminista han ganado en alcance, profundidad y flexibilidad gracias al lento despertar; a los discursos retos proporcionados por las feministas afroestadounidenses, lesbianas y chicanas, marginales dentro de la tendencia dominante; y a los discursos surgidos de la cultura popular que contribuyen, entre otras cosas, a desestabilizar la lectura de textos privilegiados.²⁰

En este contexto, las propuestas de las minorías enriquecieron y cuestionaron la visión hegemónica, ya que el feminismo blanco de clase media no representaba a todas las mujeres; si bien pertenecían al mismo género, no compartían la misma situación histórica, económica ni étnica. De acuerdo con Adrienne Rich, el lugar y la circunstancia desde la que se escribe signa la representación y la identidad del sujeto femenino: por lo tanto, la ubicación geográfica y social se torna cada vez más importante y enfatiza el aspecto histórico-cultural, así como la experiencia cotidiana.

Una visión femenina en las chicanas significa un primer paso hacia la afirmación. Por medio del concepto «diferencia», que es uno dinámico y no fijo, las subjetividades femeninas luchan por ser incluidas dentro de la literatura chicana misma. Estas mujeres, además de hallarse ante la ideología de la cultura anglo, hacen frente a la ideología patriarcal. Este hecho muestra una doble crítica en sus obras, pues por un lado, ellas describen vivencias y, por otro, son un mecanismo que les permite reflexionar sobre la condición y perspectiva femenina. La identidad en la narrativa chicana se revela por tensiones dialécticas y se construye en un movimiento constante, generando así otros sentidos.

La producción literaria de las chicanas establece un proceso crítico y dinámico al enfatizar su situación diferencial. Como observa el crítico chicano Ramón Saldivar, la homogeneidad de la cultura y la literatura chicana se ha desdibujado en una multiplicidad de voces. De las obras emerge una ideología de la diferencia que se enuncia con una tensión entre la resistencia y la construcción de significados:

²⁰ Charlotte Broad, «Introducción», en Marina Fe, *Otramente: lectura y escritura feministas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 11-29.

What I have referred to as the «difference» of Chicano narrative is precisely a function of its relation to ideology. Like African American and other marginalized literatures, Chicano narrative exists precisely because «there are things which must not be spoken of». Ideological analysis of its forms necessarily involves confronting the political consequences of particular social relations and representations. In articulating the space of that «ideological horizon» and the «abyss over which ideology is built», Chicano narrative fills the gaps and names the silences that are the limits of the ideological consensus of American literary history, daring to «speak the unspeakable».²¹

Saldivar menciona la existencia de una ideología de la confrontación que pone en duda lo que se considera literatura americana, al mismo tiempo que cuestiona el canon literario. El hecho de asumir esta diferencia y de escribir desde ella fortaleció el reconocimiento de su proyecto estético y crítico. La incursión de las chicanas en la crítica, favorecida por las coyunturas del Movimiento Chicano y feminista de los años setenta, logró afirmar sus derechos civiles y ampliar los debates sobre la identidad chicana y sus conceptualizaciones.

Desde 1970 las chicanas publicaron ensayos y libros de análisis, pero hasta 1980 se trató de formular una teoría feminista. A pesar de los esfuerzos por alcanzar una visibilidad, señala Tey Diana Rebolledo, la crítica chicana sobre las escritoras todavía permanece en los márgenes, continúan publicando en periódicos y libros relacionados con temas de las minorías, y publicaciones como Third Woman Press, Bilingual Press y Arte Público Press, entre otras.

Un aspecto importante a considerar es que el movimiento feminista no se origina en la academia (aunque este lugar después será primordial) sino en las calles, con la participación activa de la mujer y su relación con el trabajo y la política.²² Ambas perspectivas, es decir, la del trabajo social en las calles y la de la académica en las universidades, han contribuido a afianzar a este grupo de escritoras. La integración de mujeres con estudios universitarios consolidó aún más el incipiente movimiento, pues antes de 1970, su presencia en los espacios universitarios era nula. La crítica

²¹ Ramón Saldivar, *op. cit.*, pp. 214-215.

²² Véase al respecto el ensayo de Vicki Ruiz, «Las obreras: the politics of work and family», en *Aztlan, A Journal of Chicano Studies*, Chicano Studies Research Center Publication, Los Ángeles, University of California, volumen 20, números 1 y 2, primavera y otoño, 1991, pp. 1-8.

del Movimiento Chicano y de las feministas consiguió en años siguientes abrirse un lugar en las academias, gracias a la apertura de departamentos de estudios chicanos y al ingreso de intelectuales pertenecientes a este grupo:

Las luchas antirracistas y feministas abrieron las puertas de la educación superior al estudiantado más diverso en la historia del país. [...] no sólo se abrieron las puertas a estudiantes chicanos, afroamericanos, asiáticoamericanos, sino que se les reclutaba activamente también. Se diversificó el profesorado. La generación de jóvenes doctorados contratados en los 70's incluyó a los primeros chicanos y afroamericanos, así como a la primera masa crítica de mujeres. Se abrió el curriculum. Como en otras universidades a través del país, pronto aparecieron programas de Estudios Feministas y Africanos Afroamericanos y un Centro de Investigación en Estudios Chicanos.²³

El reconocimiento de esta apertura y la reflexión dentro de la universidad fue lento, pero una vez aquí las chicanas organizaron conferencias y agrupaciones dedicadas a discutir su cultura y su literatura. También ampliaron el corpus de los estudios chicanos y sin marcar una ruptura en el desarrollo de este movimiento, impulsaron los estudios de las mujeres. Adelaida del Castillo, editora del *Encuentro femenino, chicana feminist journal* (1974), describe la actitud dominante de los chicanos, organizados como un todo unificado para enfrentar a la cultura anglosajona, aunque esto no implicaba que el sector masculino reconociera el feminismo de las chicanas.

Este feminismo chicano se fue desarrollando y adquiriendo presencia a través del grupo «Las hijas de Cuauhtémoc» (1910) y del periódico *Encuentro femenino* (1910), mismos que influirían en la revista *Mujeres Activistas en Letras y Cambio social* (1983), así también apoyó la presencia de NACS (National Association for Chicano Studies), y revistas como *The Third Woman*, basados en Programas de Estudios Chicanos en la Universidad de California, Berkeley, entre otras. En un esfuerzo conjunto, escritoras y académicas desmitifican la romantización e idealización de la cultura chicana de ese momento. Sin embargo, cierto sector del movimiento lle-

²³ Mary Louise Pratt, «Lucha libros: me llamo Rigoberta Menchú y sus críticos en el contexto norteamericano», *Nueva Sociedad*, Caracas, número 162, julio-agosto, 1999, p. 2.

gó a considerarlas traidoras, refiriéndose a ellas como «agabachadas»,²⁴ denominación que sugiere las posiciones esquemáticas de la época y la divergencia existente con la postura feminista.

Hacia 1980, momento en que la discusión se torna más incluyente, incrementa el número de publicaciones a pesar de las tentativas conservadoras por silenciar el crecimiento de esta agitación.²⁵ Un ejemplo es *This bridge called my back: writings by radical women of color* (1981), editado por Gloria Anzaldúa y Cherrie Moraga, colección de ensayos, poemas y testimonios acerca de la experiencia de las «mujeres de color», que ilustra la perspectiva de las chicanas:

We want to express to all women —especially to white middle-class women— the experiences which divide us as feminists; we want to examine incidents of intolerance, prejudice and denial of differences within the feminist movement. We intend to explore the causes, and sources, and solutions to these divisions. We want to create a definition that expands what «feminist» means to us.²⁶

Los libros mencionados propician un diálogo entre las escritoras, amplían las posibilidades de discusión y generan un intercambio dinámico de ideas. La producción comprendida entre 1980 y 1990 funda, gracias a mutuas referencias bibliográficas, una crítica literaria feminista chicana que alcanza su consolidación en 1990. Norma Alarcón, en «The theoretical subject(s) of *This bridge called my back* and anglo-american feminism» (1990), analiza el desarrollo de esta crítica retomando apreciaciones de Anzaldúa y Moraga, escritas diez años atrás, e introduciendo discusiones propias de ese momento, tales como una conciencia plena de múltiples voces en la construcción de la subjetividad, vista en términos de resistencia desde nociones de la propia identificación y de una mirada externa.²⁷

²⁴ Norma Alarcón et al., *Chicana critical issues, mujeres activas en letras y cambio social*, Berkeley, Third Woman Press, 1993.

²⁵ Mary Louise Pratt muestra que en esta época las políticas ligadas al reaganismo cuestionaron los cambios en la curricula universitaria; de este modo, se intentaba detener el crecimiento de los grupos universitarios que salían del canon tradicional.

²⁶ Gloria Anzaldúa y Cherrie Moraga, *This bridge called my back. Writings by radical women of color*, Massachusetts, Persephone Press, 1981, p. 23.

²⁷ Norma Alarcón, «The theoretical subject(s) of *This bridge called my back* and anglo-american feminism», en Gloria Anzaldúa, *Making face, making soul. Creative and critical perspectives by feminist of color*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1990, p. 25.

feminism». ³² Basada en la noción de la «mujer mexicana amerindia», de nomina al protagonista femenino «xicanista», donde la letra «x» expresa la poética de una identidad relacionada con la mujer indígena y representa una revisión del sujeto chicano, e incluso del sujeto femenino de las chicanas, que interpreta su herencia cultural mexicana.

Castillo expresa su actitud feminista a partir de una reflexión sobre el cuerpo, en concreto del concepto «cuerpo madre»: «We are learning to accept ourselves: our chaparrita stature, our Nahua straight black hair, our Olmec lips, our Mongoloid skin color and fold in the eyes, Nayarit protruding tummies, and our flat Chichimec bottoms». ³³ En ambos casos, las propuestas de Anzaldúa y Castillo se fundamentan en la cuestión racial, en la visión femenina y en el rescate de lo indígena, efectuando una revisión del nacionalismo cultural de los chicanos y del concepto de mestizaje patriarcal, cuyas raíces se encuentran en la tradición mexicana.

En las dos últimas décadas del siglo XX, dichas escritoras replantean fenómenos como el mestizaje y lo indígena con base en sus experiencias y negociando sus parámetros feministas, deseos y demandas de sus prácticas críticas y creativas, ampliando posibilidades de los feminismos en las lecturas posmodernas. La literatura chicana constituye una práctica social en un contexto histórico, donde su proyecto estético-literario se origina en función de *reconocerse diferente* en la cultura mexicana y en la estadounidense, hecho resulta en su desarrollo una cuestión de sobrevivencia. ³⁴

Así, el proyecto de creación fructifica en un arte vital y de resistencia social establecido entre los discursos reunidos para crear imágenes propias. La postura crítica de las chicanas está enfocada en torno a las prácticas históricas, políticas, culturales e individuales de los sujetos que desean escribir su historia desde una doble dimensión: como testimonio de vida y como recreación de sí mismas, delimitando la diferencia en sus prácticas literarias, vistas en el contexto en que se viven y producen.

³² Ana Castillo, *Massacre of the dreamers. Essays on xicanisma*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1994, p. 11.

³³ *Ibid.*, p. 194.

³⁴ Aralia López González, «Consideraciones para pensar las diferencias entre las escritoras mexicanas y chicanas contemporáneas», en Claire Joysmith, *Las formas de nuestras voces: chicana and mexicana writers in México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Centro de Investigaciones Sobre América del Norte/ Third Woman Press, 1995, pp. 51-64.

Escritoras: narrativas de vida y narrativas híbridas

Los libros de las escritoras chicanas se instauran como una necesidad personal y comunitaria de expresión. En ellos recuperan historias de ficción que exponen en un tono personal, asumen la narración de la vida en el discurso literario, reflexionan sobre el acto de la escritura, y subrayan la importancia del quehacer literario en tanto vía de invertir el silencio por medio de la palabra:

Creo yo que *it goes back to that question or that silence* de no articular el yo-escritora personal que escribe, esa- *I-the-person-as-the-writer* y *I-the-person-as-mexicana*, all these other things. Yo todavía puedo decir cosas *because they're not gonna quote me*. Pero, en cambio, si Sandra o Elena lo dice, *especially the way Sandra says some things, they jump on her* y no nada más por la fama, sino para destruir a la persona [...] Ahora, eso es un tipo de silencio, *it's self-imposed* pero todavía es un silencio que no te da la libertad de poder expresar lo que de veras sientes o piensas. ³⁵

La escritora chicana presenta una posición ante sí misma y ante la sociedad: es irreverente, consciente del peso sociocultural del lenguaje en sus historias, desempeña varios roles, y su vida es fuente de su trabajo creativo. El tema de la escritura atañe a una visión feminista que busca representar la subjetividad en un discurso propio: ser el objeto de su narración. En este sentido, ser escritora además de ser un acto subversivo lo es de afirmación, ya que en la cultura chicana la lealtad está con la familia y con el grupo. Para Anzaldúa, la escritura es una actividad fundamental en su afirmación y en la ruptura con el silencio, donde la palabra se convierte en la posibilidad de expresar el alma y en la alquimia que busca herramientas para escribir.

Escritoras chicanas contemporáneas han representado en los libros su marginación en la sociedad, en la comunidad, en la casa y en el cuerpo femenino. Los temas y lugares desde los que ellas escriben constituyen una búsqueda personal que implica una lucha social y política, además proponen una serie de estrategias narrativas que muestran el autodesplazamiento de sus prácticas literarias insertas en la vida cotidiana y en la reconstrucción de la memoria.

³⁵ Norma Elia Cantú, «Entrevista poscoloquio», en Claire Joysmith, *op. cit.*, p. 241.

Aunque las obras de las chicanas incursionan en la poesía y el ensayo, yo las denomino *narrativas*, ya que este término comprende todo tipo de discursos en el texto literario. Y dado que su escritura evita circunscribirse dentro de un canon que responda al *mainstream*, han nombrado de diferentes maneras su textualidad innovadora. Esta narrativa, caracterizada por la fragmentación en los relatos y su diversidad de formas cual *collage* de géneros literarios (como la autobiografía, las memorias y lo epistolar), contiene elementos de ruptura y de experimentación que les permiten concebir nuevos mecanismos formales para construir narrativas híbridas y narrativas de vida.

Este *collage* o mixtura se identifica con la comunidad chicana, la cual reúne en su seno una diversidad de discursos sociales, culturales y estéticos. El texto literario es una especie de laboratorio de un espacio cultural, lugar donde se juega y se ensaya, creando un sinfín de reconfiguraciones de las estrategias formales y temáticas en las narraciones. En estos ejercicios literarios, el mestizaje, como ya se señaló, aparece integrado al discurso feminista y a la literatura chicana, pues la construcción de sus reflexiones y propuestas teóricas no sólo implican una abstracción académica, sino una mirada constante hacia sí mismas.

El mestizaje es el resultado de una mezcla racial, cultural y vivencial. En el discurso de los chicanos, la identidad es un tema vital que comprende dos visiones del mundo: la mexicana y la estadounidense en tanto ruptura. Pero en los últimos años, destaca el conjunto de imágenes o símbolos de varios discursos culturales que interactúan en la obra literaria construyendo una unidad. En general, la producción de este grupo no puede entenderse únicamente desde la fragmentación, sino por el vínculo entre los distintos aspectos que la conforman.

Siguiendo a García Canclini, el mestizaje es un término menos versátil que el de hibridez, pues en él no sólo se cruzan las mezclas raciales o culturales, sino también las de lo «moderno y lo tradicional, de lo culto y lo popular». El término «hibridez» corresponde más a los cruces interculturales, claro que mientras Canclini lo emplea para explicar las prácticas sociales y económicas, aquí interesa establecer la formación cultural de las escritoras, sus textos literarios, historia personal, manejo del inglés o del español y fabricación de imágenes.³⁶

³⁶ Nestor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.

Este concepto de hibridez no sólo responde a las chicanas, sino que abarca la experiencia multicultural de su comunidad en el contexto estadounidense y, por ende, su propuesta creativa. Como lo comenta Raymundo Paredes, la literatura mexicoamericana toma forma a partir de un contexto híbrido donde se mezcla lo español, lo mexicano, lo indio y lo anglo, inmersos en un ambiente marcado por un intenso conflicto cultural.³⁷

La narrativa híbrida se sitúa en un contexto en que lo fronterizo y lo híbrido convergen para mostrar una zona de conflicto y otra de tránsito donde las influencias de diversos espacios y grupos étnicos fluyen y se integran al texto. La necesidad de reconstruir la vida personal tiene el objetivo de conservar la memoria de la comunidad a partir de la localización y de la posicionalidad de los sujetos.

Narraciones híbridas y de vida expresan aspectos fundamentales de este tipo de literatura de tintes autobiográficos. Las chicanas asumen el acto subversivo de escribir para fracturar los estereotipos culturales y las funciones que la tipifican, iluminando el crisol de posibilidades formales e interpretativas.³⁸ Su textualidad oscila entre la visión personal e imaginativa de la escritora y el discurso testimonial que la vincula con la comunidad, creando voces públicas dentro del discurso y haciendo público un discurso privado.

Las escritoras chicanas se afirman por medio de personajes femeninos que asumen la presencia y la marginación en diferentes papeles y espacios sociales, oscilantes entre lo individual y colectivo. La representación cultural del sujeto femenino apela a la temática de la familia, la cual no se limita al espacio doméstico, sino que incluye a la comunidad, constituyendo un microcosmos. En sus relatos retratan la vida de mujeres o de generaciones, y rompen con funciones que la literatura femenina ha este-

³⁷ Raymundo A. Paredes, «Mexican-american literature: an overview», en Ramón Gutiérrez y Genaro Padilla, *Recovering the U.S. hispanic literary heritage*, Houston, Arte Público Press, 1993, p. 31.

³⁸ La construcción de los textos escritos por chicanas es diversa y obedece a diferentes temas y estilos. No obstante, con frecuencia recurren a temas que ha tocado la tradición literaria chicana, como la inmigración, por ejemplo, la novela de Ana Castillo, *The mixquihuala letters* (1986). En varios textos contemporáneos, las mujeres revisan el tema del viaje y la inmigración desde otro enfoque, incluso muchas cruzan la frontera a la inversa: de los Estados Unidos a México. En novelas chicanas «clásicas», como *Peregrinos de Aztlán* (1974) de Miguel Méndez y *Las aventuras de don Chipote o cuando los pericos mamen* (1984) de Daniel Venegas tradicionalmente aludían a las metáforas del inmigrante que viajaba de México a los Estados Unidos. Es interesante la manera en que invierten esta metáfora, como un símbolo de autoafirmación y autorreflexión personal e identitaria.

reotipado.³⁹ La realidad cotidiana forma parte de sus fuentes: la historia de la madre, de la abuela y la propia, permiten indagar en el traspatio sus estrategias de resistencia.

La narrativa femenina recrea a la mujer chicana como un todo, y no sólo como un ser escindido por dos idiomas y dos culturas. Precisamente la metáfora de la frontera reúne un conjunto de imágenes culturales que participan e interactúan en una misma obra. Esto no significa que no haya un proceso de desencuentro, sino que los elementos que se comparan o que hacen del sujeto femenino uno «fragmentado» o «completo», no son los mismos; más bien se diversifican, es decir, los motivos e imágenes culturales cambian con bastante frecuencia.

La figura de la escritora forma parte de un rol sobresaliente de sus personajes y adquiere un lugar importante en la subjetividad de algunas narradoras chicanas. La siguiente cita muestra una metáfora de lo que formal e ideológicamente significa el acto de la escritura, el cual consiste en una liberación, al mismo tiempo que es un medio que les permite definirse a sí mismas como individuos y como parte de un grupo:

All of these metaphorical aspects are expressed in the concept of Chicana writers as cooks. In Chicana writing, the recipes use traditional mexicano/chicano/indian foods. The ingredients become the symbolic substances that make up «ethnic» identity. Cooking thus expresses an identity politics, coming to represent tradition, the breaking of tradition, the understanding of that tradition. It is a way of inscribing oneself into the collective representation of women's work. It also represents work, sexuality, and women's spiritual and cultural hunger. Thus the idea of cooking and authorship are connected. Both are the agents for the «text» and control the ingredients. In commenting on and repeating the recipes, the authors convey a sense of the comfort of familiar ingredients while at the same time opening up a sense of «difference».⁴⁰

Si bien esta cita incluye una imagen que limita y estereotipa la función de la mujer a la cocina, lo que me interesa es destacar el concepto de híbrido

³⁹ María Herrera Sobek, *Beyond stereotypes. The critical analysis of chicana literature*, Nueva York, Bilingual Press, 1985.

⁴⁰ Tey Diana Rebolledo, «The nuevomexicana writers», en *Women singing in the snow. A cultural analysis of chicana literature*, Tucson, The University of Arizona Press, 1995, pp. 133-134.

dez, tal como se ha argumentado hasta ahora. El juego metafórico de los ingredientes y de la mezcla sintetiza muchos de los aspectos centrales en estos textos, ya que son parte de la construcción de las narrativas híbridas y vivenciales.

El rastreo que emprenden las chicanas de su historia comunitaria ha llevado a algunos autores a considerarlas *etnógrafas*, ya que describen el espacio cultural, desempeñando el papel de sujeto así como de testigo de su narración. No hay duda de que se está ante un tipo de textos donde el sujeto decide hacer su propia representación, generando una mirada *autoetnográfica* de su cultura a partir de su vivencia.⁴¹

Desde esta perspectiva, las chicanas describen un contexto o una época y dan testimonio de la vida social, política y cultural. Presentan las costumbres, la tradición popular y oral, canciones, dichos y mitos, recurriendo a elementos visuales —que recuerdan un archivo de imágenes o un álbum familiar, como en *Canícula*—, y en otros casos resaltando la descripción de fiestas populares y la relación familiar en el barrio, como en *Calle Hoyt*.

La propuesta estética y cultural de las chicanas reivindica la diferencia e imprime su identidad tanto en lo público como en lo privado al cruzar fronteras. No se trata sólo de reproducir con fidelidad la cultura, sino de ver en ella un proceso dinámico de varios modelos de vida que pueden reconocerse. Ha sido fundamental entender cómo su visión femenina tiene un fuerte carácter étnico y comunitario, pues la chicana no se disocia del grupo.

⁴¹ El término «autoetnográfico» lo introdujo Mary Louise Pratt para referirse a los relatos de viaje y literaturas transculturales, además señala las instancias por medio de las cuales los individuos de las colonias emprendían la representación de sí mismos comprometidamente con los términos del colonizador. No empleo este concepto en su sentido original, sino en el mismo en que las escritoras chicanas lo hacen con su representación cultural en los relatos. Mary Louise Pratt, «Fieldwork in common places», en James Clifford y George E. Marcus, *Writing culture: the poetics and political of ethnography*, Berkeley, University of California Press, 1992, p. 33.

NARRATIVAS AUTOBIOGRÁFICAS: ESPACIOS LITERARIOS Y DE IDENTIDAD

*La subjetividad es el privilegio de todo narrador, más
aún si el objeto de la narración soy yo mismo.*

CARLOS PIÑA

Reflexiones en torno al género autobiográfico

La autobiografía ha sido un género recurrente en la tradición literaria chicana, entre las obras cercanas a este género están: *Hunger of memory* de Richard Rodríguez (1982); *Barrio boy* de Ernesto Galarza (1980) y *Hoyt street: an autobiography* de Mary Helen Ponce (1993); *Pocho* de José Antonio Villareal (1959); *The autobiography of a brown buffalo* de Oscar Zeta Acosta (1972) y *Victuum* de Isabella Ríos, entre otras. Sin embargo, varios de los textos mencionados no se han clasificado así, aún y cuando en todos persiste un intento por articular las historias privadas y las colectivas, atendiendo a los aspectos que configuran y recrean las experiencias de vida de los chicanos y las chicanas.

En diversas tradiciones literarias ha estado presente la autobiografía, cuya función y forma oscila entre la historia de vida y la literatura. Antes de empezar, conviene esclarecer esta ambigüedad y dilucidar sus múltiples definiciones y usos primero dentro del ámbito literario. Al respecto, George May en su libro *La autobiografía*,⁴² la define como una biografía escrita por su protagonista, es decir, cada vez que el(la) escritor(a) desempeña una función como narrador(a) y participe en la historia, se está ante una autobiografía, mientras que si no se establece una relación intrínseca entre el sujeto que narra y el relato, es porque se trata de una biografía. Además de las características anteriores, la autobiografía es muy maleable y versátil por lo que se vale de diferentes estilos narrativos, de ahí que haya algunas que incorporan otras modalidades ligadas a la narración de vida, como cartas, crónicas y diarios. De los aspectos mencionados resaltan dos características básicas: la narración de la propia vida por el sujeto que la escribe y su diversidad formal.

⁴² George May, *La autobiografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

No es mi intención hacer un repaso histórico de la autobiografía, sino deslindar los modos tradicionales, mostrar el enfoque que recibe en estas nuevas discusiones y el uso que las escritoras chicanas hacen en sus obras. Para ello es necesario realizar algunas precisiones sobre el género. Los antecedentes de la autobiografía, extendida en Europa durante el siglo XIX, fueron las memorias, las crónicas, las epístolas y las biografías, pero a fines del siglo XIX y principios del XX, adquiere una mayor autonomía frente a ellas sobre todo respecto de las memorias, las cuales gozaban de un mayor reconocimiento. La autobiografía privilegia no tanto los hechos narrados como al sujeto que los narra, incluye otros géneros en sus propuestas formales y atiende asuntos históricos para elaborar una definición, misma que se reformula en cada época:

George Misch dedicó toda su vida a escribir una monumental *Historia de la autobiografía*: dos grandes volúmenes tan sólo sobre la Antigüedad y cuatro para atravesar la Edad Media hasta los tiempos modernos [...]. Parece por tanto que, según la idea que nos hagamos de la autobiografía, somos libres de situar su origen: en el siglo IV con San Agustín, en el XII con Abelardo, en el XVII con el emperador Carlos IV, en el XIII con Buyan o en el XVIII con Rousseau.⁴³

Escrita hacia 1760, la extensa obra de Rousseau se considera un claro ejemplo del género que presenta la confesión y la enseñanza, así como el pensamiento ideológico e histórico. En las autobiografías de esta época se exponen relatos de vida como un acto intimista y de confesión que enfatiza la presencia del yo. Cabe recordar que en los siglos XIX y XX incrementó el número de este tipo de narraciones.

La autobiografía es una forma de contar la vida, de recuperar el pasado, a manera de una enseñanza o apología; da respuesta a la necesidad de trascender para no olvidar o no ser olvidado. Relata algún suceso de la vida y el proceso durante el cual un autobiógrafo debe reconocerse como escritor o pensador para así legitimar su relato. A lo largo de la historia del género se han formulado ideas distintas, por ello no se presenta una definición única, pues depende de los siguientes factores: quién escribe, dónde, cuándo, y cuál es su motivación.⁴⁴

⁴³ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 12. George May señala que a pesar del reconocimiento de este género literario, siempre ha sido cuestionado a lo largo de la historia por su forma y concepto, ya que éste sólo se establece a posteriori, por ello es necesario evitar hablar de un estilo

Entre los numerosos análisis críticos del género, el de Philippe Lejeune señala, en *El pacto autobiográfico*,⁴⁵ que lo escrito corresponde a la vida real del escritor, por lo que se establece un acuerdo de verosimilitud entre lector y escritor. Según este crítico, el lector no tiene certezas sobre lo narrado pero se acredita en ello, pues no puede transformarse en una especie de detective de la vida narrada. Aunque Lejeune plantea un pacto y una definición tradicional de la autobiografía, ésta ha sido concebida y leída como si los eventos que narra el sujeto correspondieran a su vida real.

No sólo este aspecto legitimado y reconocido se ha desdibujado y replanteado en sus formas sino también la concepción de género literario, incluso estudios recientes han reformulado el concepto tradicional de texto autobiográfico. Leigh Gilmore afirma que a fines de 1960 surgió una discusión teórica en torno al género autobiográfico,⁴⁶ debate que fue enriquecido por la teoría feminista y los grupos multiculturales que buscaban incorporarse a la producción cultural y literaria desde sus propuestas estéticas.

Gilmore se basa en una lectura que mantiene una actitud escéptica hacia las tipologías ya establecidas, lo que no significa que exista una autobiografía posmoderna *per se*, por el contrario, esta discusión ofrece herramientas que amplían las posibilidades experimentales de las obras. Alude a un escepticismo de las tipologías, proponiendo la representación del individuo y la relación entre la autobiografía y su tradición de acuerdo con su estatus de género determinado:

Currently, the study of autobiography flourishes and is concerned with texts that would previously have been barred from consideration as «autobiography». The Augustinian lineage drawn by traditional studies of autobiography has naturalized the self-representation of (mainly) white, presumably heterosexual, elite men. Efforts to establish a genre of autobiography based on the works of Augustine, Rousseau, Henry Adams, and so on, must be seen as participating in the cultural production of a politics of identity, a politics that maintains identity hierarchies through its repro-

o forma de la autobiografía; por lo tanto, no hay una definición precisa, completa o universalmente aceptada.

⁴⁵ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

⁴⁶ Es el caso de los textos de Olney (1980), Jelinek (1980), Jay (1994).

duction of class, sexuality, race, and gender as terms of «difference» in a social field of power.⁴⁷

La cita muestra una lectura eurocentrista y masculina del género autobiográfico que privilegia unas perspectivas y excluye otras, es el caso de la femenina y la de grupos minoritarios. Esta nueva mirada no propone pautas específicas pero sí cuestiona las orientaciones jerárquicas de la producción cultural. Las propuestas contemporáneas para escribir un relato autobiográfico presentan implicaciones intratextuales y extratextuales, es decir, al interior de él y en el contexto en que se produce, como las formas de narrar y el vínculo del yo con su grupo cultural. Las prácticas de las escritoras pretenden incluirse y participar en un discurso complejo, por eso ellas exigen una lectura que atienda textos que «piensan» y «viven».

Se han analizado varios elementos de las narraciones autobiográficas desde la «diferencia dialéctica» del sujeto y del lugar de quien escribe, mismos que, al parecer de Ramón Saldivar, se relacionan con los procesos dinámicos de la diferencia dentro de la comunidad chicana. Las prácticas literarias de las autoras chicanas contemporáneas se ubican en este cruce de relaciones donde sus textos replantean los mecanismos de narrar y de representar sus identidades. En este contexto, proponen un desdibujamiento del género con relación a la definición tradicional, fragmentan sus límites y establecen continuidades no para fijar las formas sino para advertir la interdisciplinariedad y lograr un reconocimiento en el ámbito de los estudios literarios.

Norma Alarcón emplea el término «géneros prófugos» (*outlaw genres*)⁴⁸ para definir las prácticas literarias caracterizadas por la intersección o cruce de géneros literarios, discursos políticos, históricos y culturales. Un

⁴⁷ Leigh Gilmore, «The mark of autobiography: postmodernism, autobiography, and genre», en Ashley Kathleen et al., *Autobiography and postmodernism*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1994, p. 5.

⁴⁸ En México este término se introdujo hace poco gracias a obras como *Géneros prófugos, feminismo y educación*, misma que si bien se refiere al área educativa, revisa una posición feminista y define el género prófugo como la «presentación de diversas experiencias que aluden al tránsito, no sólo de los límites de diversos saberes sino también por fronteras internacionales [...]». Sus voces hablan desde posiciones híbridas, prófugas de filiaciones teóricas y metodológicas esencialistas». Marisa Belausteguigoitia y Araceli Mingo, *Géneros prófugos, feminismo y educación*, México, Programa Universitario de Estudios de Género/ Universidad Nacional Autónoma de México, Paidós, 1999, p. 15.

buen ejemplo de este género es el libro *Borderlands/la frontera. The new mestiza* que reúne ensayo, teoría literaria, cuento, poesía, autobiografía, testimonio, leyenda, refranes y fragmentos de canciones populares.

Con miras a repensar los usos de lo autobiográfico es preciso contemplar dos aspectos: la ubicación cultural y minoritaria de las narraciones de las chicanas, y la diversidad de las historias de vida de escritoras, la dimensión formal y estructural que amplía los límites para validar las representaciones del sujeto femenino, exponiendo sus contradicciones y ambigüedades. En general, los grupos étnicos legitiman sus narrativas como actos de resistencia. El concepto géneros prófugos no niega los contenidos que remiten a una poética tradicional, antes bien amplía y expande las cualidades o definiciones para incluir otra textualidad.

El estudio de Gilmore destaca que el género autobiográfico preserva una naturaleza subjetiva y contradictoria, entre la historia y la ficción, entre el proceso de la interpretación y la reescritura del pasado. Pareciera querer domesticarse y limitarse la apertura y amplitud de su naturaleza contradictoria en una estructura fija, pero ésta no puede apegarse a definiciones previas sino que se encuentra en reconstrucción y en resistencia constantemente, así, podrán brindarse algunas características básicas pero después se expandirá a categorías más abiertas.

Esta paradoja de la autobiografía rechaza una *definición única e inamovible*, ya que considera los recursos literarios elegidos para narrar como vía de resistencia de los escritores; los constantes desplazamientos formales e interpretativos conducen al uso de lo autobiográfico como una extensión de sus límites en el *reconocimiento de su ambigüedad*. Por su parte, lo «autobiográfico» (*autobiographics*) toma en cuenta la posición específica y diferenciada del individuo en su contexto, además propone una ruptura con la autobiografía en su calidad de género homogéneo y estático. La postura feminista explora narraciones aún sin reconocimiento institucional como las autobiografías encalladas en los márgenes de un discurso hegemónico. En esta localización textual se abren intersticios para aventurarse, pues «el mapa» para localizar (definir) textos autobiográficos se convirtió en un espacio para perderse en recontextualizaciones, en este caso, desde del punto de vista femenino.

La representación del sujeto inserto en un contexto es fundamental para entender la propuesta y la capacidad de actuación (*agency*) de lo autobiográfico. Sus usos denominan y exponen las diferencias del yo ya presente en los márgenes, reclamando ámbitos sociales y políticos en un

espacio textual mediante la expresión de su autorrepresentación. Lo autobiográfico se mueve en la ambivalencia de las formas y el lenguaje reinventando y reconstruyendo a las identidades.

Un punto cuestionable es la *referencialidad* de estas obras, pero Silvia Molloy opina que el sujeto autobiográfico es parte de la enunciación del discurso, pues aquello que se relata posee un cuerpo propio y se constituye en algo nuevo, por lo tanto, no es una consecuencia directa, verbal y discursiva del acontecer histórico de un sujeto. Entonces, lo fundamental no es cuestionar cómo transcurre la vida de alguien, sino cómo ese alguien representa el devenir de su vida, y lo relata para sí mismo y para los demás.

La autobiografía es siempre una re-presentación, esto es, un volver a contar ya que la vida a la que supuestamente se refiere es, de por sí, una suerte de construcción narrativa. La vida es siempre, necesariamente, relato: relato que nos contamos a nosotros mismos, como sujetos, a través de la *articulación* de esos [...]. La autobiografía no depende de los sucesos sino de la *articulación* de esos sucesos, almacenados en la memoria y reproducidos mediante el recuerdo y su verbalización: «Mi nombre, más que llamarme, me recuerda a mi nombre».⁴⁹

Para Molloy, el relato de vida es una recreación y no el dato fidedigno del acontecer de determinado sujeto, pues lo importante es la *articulación* de los sucesos de la memoria. Este hilvanar de recuerdos es acompañado por el contexto histórico y cultural de las narrativas autobiográficas, delimitando su carácter testimonial.

Los siguientes puntos sintetizan las observaciones y reflexiones hasta ahora enunciadas: 1) la narración autobiográfica es una recreación de la vida; 2) lo autobiográfico está delimitado por su ubicación cultural e histórica, y su revisión a través de la memoria; 3) la marginalidad del texto autobiográfico reside en la originalidad de sus estructuras híbridas; 4) la naturaleza indeterminada y ambigua de las formas textuales; 5) este género literario no se establece como forma fija. Este desglose de ideas en torno a lo autobiográfico abre espacios hacia la modalidad interpretativa de las narraciones desde presupuestos teóricos particulares.

Escritoras chicanas expresan sus opiniones sobre los usos autobiográficos reflexionando acerca de su narrativa, narrativizando sus teorías y

⁴⁹ Silvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 15-16.

concienciando una idea diferente de las teorías de la cultura dominante en sus relatos: «As a consequence, we have to look in nontraditional places for our theories: in the prefaces to anthologies, in the interstices of autobiographies, in our cultural artifacts (the *cuentos*)».⁵⁰ Para acceder a una definición de lo autobiográfico es necesario recurrir a su obra creativa y crítica, pues éstas sintetizan el estudio teórico y la historia privada, según se advierte en el texto de *Borderlands*, donde autora y narradora afirman su voz india, hispana y blanca: «mi voz de poeta y mi voz sexual». Después de una larga tradición de silencios y en medio de contradicciones e historias familiares, Anzaldúa escribe su autobiografía ensamblada con propósitos e ideas que trazan una danza entre teoría, relato de vida y literatura.

La perspectiva femenina de estos libros ejemplifica la teoría entrelazada con el relato de vida. Los relatos autobiográficos exploran varios aspectos: la recreación de vida, la hibridez de formas y la ineludible presencia del yo. Estas escritoras recurren a lo autobiográfico para afirmarse mediante la representación de su subjetividad y su experiencia vital, entendida ésta como una expresión del discurso en las narrativas literarias que ensayan.

Representación del sujeto femenino y su posición étnica

En las últimas décadas —según la crítica Betty Bergland—, en los Estados Unidos se publican más narraciones autobiográficas y aumenta el interés por los estudios centrados en la representación de la visión étnica y racial, encaminados a cambiar los estándares del canon y a advertir las subjetividades de la representación desde la visión de los grupos minoritarios, involucrando la cultura de las escritoras en sus prácticas narrativas.

Al interior de la comunidad chicana ha proliferado el relato autobiográfico escrito por mujeres con un carácter testimonial y colectivo,⁵¹

⁵⁰ Sonia Saldivar Hull, *Feminism on the border. Chicana gender politics and literature*, Berkeley, University of California Press, 2000, p. 46.

⁵¹ La autobiografía femenina explora una visión diferente del género literario, véase Nara Araújo, «La autobiografía femenina ¿un género diferente?», en *Debate feminista. La escritura de la vida y el sueño de la política*, México, año 8, volumen 15, abril, 1997, pp. 72-83. Las historias de vida, testimonios y autobiografías gozan desde hace años de mucha atención, pues consignan las «subjetividades» de las protagonistas de la historia —marginadas por los enfoques exclusivamente macrosociales—, permitiendo el rescate de la «verdad» desde su punto de vista. Así, los relatos autobiográficos se considerarían

narrado desde un enfoque étnico, femenino y cultural. Entiendo el uso de lo autobiográfico como una manera de crear identidades a partir de un discurso literario que exprese a las chicanas, pues el sujeto femenino es el protagonista de estas narraciones. La reconstrucción del yo remite a un nombre que adquiere un lugar vital y un espacio de experimentación, un sitio de identidad pleno de marcas culturales, llevando a cabo una conexión entre palabra y cuerpo.

Las mujeres se definirán por una subjetividad femenina que emerge en las posibilidades de su sentido comunitario, su ubicación política y su relación con la etnicidad, el género, la raza y la sexualidad. Esta experiencia les permite reflexionar en las formas y los temas que emergen de su narrativa, distintos a los de las comunidades afroamericana, asiática o latina, entre otros grupos que han contribuido a redefinir las identidades. Sin lugar a dudas, las prácticas literarias y teóricas han puesto en consideración el lugar que ocupan estos grupos en el contexto estadounidense, es decir, revisan lo étnico en tanto aspecto determinante, y en tanto motor de particularidades y afirmaciones en un amplio espectro.

Michael Fisher en «Autobiographical voices and mosaic memory: experimental sondages in the (post)modern world»⁵² indica que el relato autobiográfico puede consistir en un documento que expresa la construcción y el dinamismo de las identidades, donde la etnicidad se expresa por medio de la diversidad. Este autor designa las narrativas de estos grupos minoritarios «autobiografías étnicas», las cuales adquieren la función de herramientas de investigación e interpretación cultural. Según Fisher, lo autobiográfico puede utilizarse como herramienta metodológica para revisar los discursos de etnicidad en la sociedad americana pues la literatura revela información importante sobre las diferencias entre los grupos étnicos.

Las escritoras chicanas afirman su diferencia siendo críticas frente a su realidad social y literaria, ante grupos minoritarios y la cultura dominante, así como denunciando el hecho de que este género ha respondido más a un modelo masculino que generaliza las características de lo autobiográfico, sin ahondar en la experiencia femenina. También mantienen una actitud crítica e iconoclasta hacia la visión romántica del texto au-

testimonios. Carlos Piña, «Sobre la naturaleza del discurso autobiográfico», en *Antuario Antropológico*, Brasilia, Editora Universidade de Brasilia, número 88, 1991, pp. 95-126.
⁵² Michael M. Fisher, «Autobiographical voices (1, 2, 3) and mosaic memory: experimental sondages in the (post)modern world», en Ashley Kathleen, *op. cit.*, pp. 79-129.

tobiográfico, estableciendo un contraste entre recuperar y reconstruir el pasado, y entre la nostalgia y el rechazo al mismo. Los cuestionamientos de estas escritoras respecto de lo social, la historia, lo patriarcal, la comunidad y la tradición literaria, confluyen en una búsqueda de formas y temas, incorporando los distintos componentes de la identidad. La importancia de estas propuestas radica en el íntimo lazo que establecen la expresión cultural de los sujetos, su pluralidad y su dinamismo; además, rescatan la posición histórica de los sujetos sociales atravesados por discursos múltiples:

I argue that in the pluralistic american society we must challenge the notion of humanist and essentialist self at the center of the autobiography and recognize the multiply situated subject in autobiography, socially and historically shaped. In such a context, ethnic autobiographies provide a meaningful site for exploring multiple subjectivities with implications for the larger culture.⁵³

En este punto convendría hacer una acotación, ya que Bergland, escritora del feminismo anglo, menciona una «*pluralistic american society*», para referirse a la diversidad desde la que debe entenderse el sujeto femenino. Asimismo, emprende el reconocimiento de las situaciones múltiples del sujeto dentro del texto autobiográfico para dar cabida a estas nuevas subjetividades ya existentes, más no visibles.

La definición de los sujetos femeninos autobiográficos parte de la lectura étnica de sí mismo, de su mirada como mujer y de la relación con su cuerpo. De acuerdo con Sidonie Smith, la idea del cuerpo se relaciona con la presencia social y política, donde la subjetividad contempla una localización topográfica, cultural, social, temporal y lingüística a través de varios códigos de sentido:

What does *skin* have to do with autobiography and autobiography with *skin*? Much I think —as the body of the text, the body of the narrator, the body of the narrated I, the cultural body, and the body politics all merge in skins and skeins of meaning. I want to explore the politics of autobiographical skins.⁵⁴

⁵³ Betty Bergland, «Postmodernism and the autobiographical subject: reconstructing the other», en Ashley Kathleen, *op. cit.*, p. 134.
⁵⁴ Sidonie Smith, «Identity's body», en Ashley Kathleen, *op. cit.*, p. 26.

Llama la atención que las posturas feministas de las minorías, basadas en el sentido de diferencia étnica, consideran al cuerpo femenino un espacio donde se vuelve tangible la subjetividad. La piel se revela una marca cultural capaz de expresar el yo autobiográfico, es el caso de «las mujeres de color», quienes subrayan las características de su tez como un acto de afirmación. El cuerpo se convierte en un modo de afirmación y confrontación, en la memoria que resguarda lo que se es, esencia revelada por las cicatrices, arrugas o rasgos que dibujan un rostro.⁵⁵

El cuerpo, la piel y la autobiografía, generan un estrecho y fundamental vínculo que permite entender los usos de lo autobiográfico desde la visión femenina, ya que muestran al sujeto en medio de aspectos que, según sea su experiencia, estarán presentes o ausentes, se opondrán o, en ocasiones, simplemente mostrarán sus diferencias. El cuerpo femenino, igual que la narrativa de las chicanas, está inmerso en contextos políticos, sociales, culturales e históricos; es un espacio de resistencia y una metáfora social. Un ejemplo es el libro de Cherríe Moraga, *Loving in the war years: lo que nunca pasó por sus labios*, que relata una historia personal a partir del cuerpo: «I sometimes hate the white in me so viciously that I long to forget the commitment my skin has imposed upon my life».⁵⁶

Para Sidonie Smith, el color de la piel más que un rasgo de identidad es un espacio de resistencia en la narrativización del yo y en la dificultad para ubicarse a sí misma. Moraga evidencia el cuerpo autobiográfico bajo el proceso de un borramiento, asumiéndolo como un punto de partida narrativo; la voz femenina descubre que su cuerpo ejerce una serie de funciones complejas sobre la posición de la mujer, ya sea lesbiana, o una chicana de piel clara. De inmediato se perciben las relaciones de un cuerpo político donde se conecta lo personal y lo político.

La reafirmación de la piel y del cuerpo se presenta en la mayoría de las obras de las chicanas, una de ellas es el libro *Borderlands/la frontera* de Gloria Anzaldúa, quien expresa una conciencia de su

⁵⁵ La literatura feminista ha tomado el cuerpo para afirmar la identidad, al describirlo y exponerlo con mayor libertad, pero también se configura como un espacio de la memoria de las sensaciones. Véanse Amy Kaminski K., *Reading the body politic. Feminist criticism and latin american women writers*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993. También Martha Lamas «Cuerpo: diferencia social y género», en *Debate Feminista*, México, año 5, volumen 10, septiembre, 1994, pp. 3-31.

⁵⁶ Cherríe Moraga, *Loving in the war years: lo que nunca pasó por mis labios*, Boston, South End Press, 1983, p. VI.

etnicidad y corporeidad al reconocerse como mestiza y lesbiana. Pero no todas las escritoras asumen del mismo modo la lectura de su cuerpo, algunas aceptan ser «prietas», mientras que otras manifiestan un conflicto con el tono de su tez.

Dimensiones del enfoque ficcional y testimonial en la narrativa autobiográfica chicana

Cuando el proceso inventivo e imaginativo recrea una historia de vida, se sitúa en un espacio geográfico y en un discurso cultural y étnico, aspectos que diversifican el ejercicio literario y los usos dados a lo autobiográfico. Ahora bien, la reconstrucción de la identidad tiene dos sentidos bien delimitados: uno ficcional y otro testimonial. El primero se relaciona con un planteamiento estético que renueva las formas literarias y aborda temáticas reiterativas desde la perspectiva de cada escritora; en tanto que el segundo consiste en el rescate de lo cultural e histórico a fin de fortalecer los grupos minoritarios mediante la palabra y su experiencia personal.

Hasta el momento, los usos autobiográficos y la autorrepresentación de las escritoras chicanas se han vinculado con procesos de subjetividad de las escritoras chicanas se han vinculado con procesos de subjetividad y de ambigüedad en la narración. En cambio, la crítica chicana Norma Klahn propone que lo autobiográfico se vea en la autorrepresentación de la comunidad imaginaria, desprendida de la experiencia de las escritoras y motivo por el cual los sucesos narrados se presentan como historias de ficción denominadas autobiografías de ficción.

Los relatos imaginativos de este género mixto recrean la memoria de las chicanas y de la comunidad, sin dejar fuera la posición política y de grupo donde las narradoras comienzan a adquirir voz y a ser ellas mismas. Las escritoras centran su preocupación en las rupturas y continuidades formales, y en las nuevas lecturas que el sujeto autobiográfico realiza de sí mismo en tanto individuo y colectividad. La mayoría de estas obras se encuentran en esta situación liminal, en ellas cada autora privilegia temáticas y mezclas formales.

Por otro lado, el sujeto autobiográfico se instaura en la dimensión novelística (propia de la autobiografía) denominando personaje a quien participa en el relato de vida. El nombre del personaje, siguiendo la propuesta del crítico Carlos Piña, desdibuja la relación tradicional de la autobiografía y distingue el referente de la voz narrativa literaria. Las escritoras

hacen acopio de la materia ambigua de la memoria para moldear sus historias, con la conciencia de que narrar implica adueñarse de la historia y reconstruirla; entonces la figura literaria del narrador va construyendo una veracidad que da forma y reescribe la memoria.

Dentro de la dimensión testimonial, el narrador es testigo de una realidad social a partir de su experiencia como un sujeto marginal y subalterno: el testigo —define el Diccionario de la Real Academia Española— da testimonio de una cosa o lo atestigua; depone un juicio de modo directo, no por referencias.⁵⁷ Aquí se atiende a otra función del narrador como «testigo» de una realidad que relaciona el yo con la comunidad. Esto pareciera contradecir lo ficcional, pero en realidad, en los escritos de las chicanas la función testimonial es también un acto político y de afirmación, de igual manera que narrar es un acto creativo e imaginativo.

Los testimonios ofrecen conocimientos sobre una época, una lucha social y una identidad cultural, social, política y colectiva. Las variantes que presentan son resultado de una reacción en resistencia social emparentada con una minoría y su compromiso político. John Beverly indica: «The situation of narration in testimonio has to involve an urgency to communicate, a problem of repression, poverty, subalternity, imprisonment, struggle for survival, and so on, implicated in the act of narration itself».⁵⁸ El narrador del testimonio habla en nombre de la comunidad o del grupo, es testigo y actor de esa vida cotidiana.

El testimonio no es objetivo, en él participa la subjetividad de la memoria del testigo y la de quien narra, por ello se ubica más próximo a la literatura. También está emparentado con la picaresca y con la autobiografía

⁵⁷ Eliana Rivero opina que se puede deslindar el «testimonio en sí» del «testimonio para sí». La primera categoría incluye la literatura testimonial (novelas testimoniales y obras de teatro que ubican una época o un hecho. El periodismo también puede ser testimonial); pero el «testimonio para sí» como género distinto a los demás, se basa en los siguientes elementos: uso de fuentes directas, entrega de una historia, no a través de las típicas generalizaciones de los textos convencionales, sino de las particularidades de la voz o las voces del pueblo protagonista de un hecho; la inmediatez (una informante nos relata un hecho que ha vivido), el uso de material secundario (una entrevista, entrevistas de apoyo, documentos, material gráfico, etcétera), y una alta calidad estética (aspecto referente al montaje o trabajo final de edición de todo el material). Eliana Rivero, «Acerca del género «testimonio»: textos, narradores y «artefactos», en *Hispanoamérica, La Habana*, volumen 16, números 46 y 47, 1987, pp. 40-55.

⁵⁸ John Beverly, «The margin at the center: on testimonio (testimonial narrative)», en George M. Gugelberger, *The real thing: testimonial and discourse and Latin America*, Durham, Duke University Press, 1996, p. 26.

en la afirmación textual del sujeto que reclama haber sido marginado. En «La ilusión biográfica», Pierre Bourdieu afirma que la noción de historia de vida adoptada por etnólogos y sociólogos es cercana al testimonio.

En la actualidad, las historias de vida se aceptan en las ciencias sociales y la literatura las ha integrado para crear otras formas narrativas. En este proceso de narrar una vida, la subjetividad no elimina el sentido de «verdad» implícito en el testimonio, de hecho, desde sus inicios la literatura chicana ha ensayado lo testimonial como una vía de resistencia social y de recuperación de la memoria colectiva reforzadora de la identidad comunitaria. El énfasis en el testimonio consiste en la presencia cultural del yo textual, en su lucha social y política, en la descripción de su cultura y en la recuperación de las tradiciones populares.

La narrativa de ficción y la testimonial parecen opuestas porque se entretajan para integrar distintos discursos. Puesto que las narrativas autobiográficas ficcionales y testimoniales pertenecen a los llamados géneros prófugos es probable que tengan un mismo reconocimiento; los términos no tienen un sentido jerárquico, al contrario, el énfasis recae en su coexistencia no sujeta a los cánones existentes. Los usos de lo autobiográfico en su ambigüedad e interdisciplinariedad presentan diferencias genéricas: poesía, ensayo, crónica, leyendas o corridos. El eclecticismo o hibridez permite rebasar los límites de géneros literarios para atravesar las fronteras estructurales.

Memoria e imaginación son recursos esenciales para configurar la representación del sujeto autobiográfico.⁵⁹ La selección de la memoria obedece a la idea que de sí mismo tiene quien escribe, consciente o inconscientemente. La articulación del pasado, su forma y perspectiva la define la visión del sujeto autobiográfico, en la que el yo se constituye en una autoridad que delimita los alcances del relato autobiográfico:

En efecto, el narrador del texto autobiográfico aparece con una autoridad natural, puede permitirse no argumentar en exceso, dar saltos cronológicos

⁵⁹ Regine Robin hace una revisión de la memoria autobiográfica y la biografía en su carácter ambiguo y maleable, a la cual denomina como «novela memorial». Se plantea el rescate de la memoria, en la que los individuos piensan su pasado modificándolo, desplazándolo, inventando recuerdos de las genealogías de la historia personal y comunitaria. Estos recuerdos se aglutinan en diversas imágenes culturales y discursos que se mezclan, recuerdos reales o contados, imágenes culturales vistas o leídas que se presentan en las narrativas. Regine Robin, «Literatura y biografía», en *Historia y fuente oral*, Barcelona, número 1, 1989, pp. 69-85.

espectaculares, no recurrir a demasiados detalles. El autobiógrafo defiende su legitimidad, ya que el discurso que construye es parte de su propia historia vital. El autobiógrafo tiene hasta la autoridad para presentarse como otro con otro nombre, es decir, muestra y a la vez oculta su identidad.⁶⁰

El proceso de rememoración se ubica en el presente de lo enunciado en el relato, un ejemplo es cuando el narrador habla de su vida y trae hasta la actualidad (y desde ella), de modo consciente o no, fragmentos de su pasado tal y como los reconstruye en el presente. Este momento de la escritura selecciona recuerdos que adquieren un sentido al interior de la narración y del relato mismo.

Si bien el sujeto puede tener acceso a la memoria por medio de algunos documentos (fotos, periódicos, diarios íntimos, o cartas), su postura está delimitada por la cercanía o lejanía entre el pasado y el presente de la escritura, la cual permite construir una mirada irónica o, por el contrario, una nostálgica sobre el pasado. Gracias a ella se reúnen contenidos semejantes entre una escritora y otra, como las experiencias del racismo, del bilingüismo y de las costumbres; se trata de un material maleable que recrea el pasado, el presente y se proyecta hacia el futuro. La memoria del sujeto autobiográfico no sólo puede ser entendida como mero contexto para esta literatura, sino que es determinante en la forma y en el contenido.

La representación del sujeto femenino especifica desde *dónde escribe*, *qué narrador escribe*, y *para quién escribe*. Es decir, es importante entender por qué algunas escritoras dibujan a sus narradoras prietas, morenas, chicanas, mexicanas, escritoras, mentirosas, educadoras, viajeras, etnógrafas y testigos, miedosas o burlonas, como se han denominado a sí mismas. La enumeración de oficios, de adjetivos, las descripciones del cuerpo de las chicanas y de los cuerpos textuales conforman el andamiaje formal en la construcción de sus textos.

Lo autobiográfico obedece a características específicas del sujeto ubicado en un contexto cultural e histórico, y también es un elemento que ha sido parte de la identidad chicana: su localización geográfica. Ya me he referido a la frontera como un tropo simbólico y metafórico que ha permitido comprender la identidad híbrida de la comunidad chicana contemporánea. Sin embargo, las fronteras se diversifican, se desdibujan,

⁶⁰ Carlos Piña, *op. cit.*, p. 111.

son cuestionadas, cambian de nombre y toman diferentes sentidos en la memoria de las narradoras, y aunque no todas la eligen como el espacio donde desarrollarán sus historias (a excepción de Norma Elia Cantú), incluso en esos casos está presente una lectura sobre aquella.

Reconfiguración de la frontera, del espacio geográfico al espacio textual

En la literatura chicana, el espacio y su recuperación constituyen la afirmación de una identidad. Las imágenes creadas en torno al espacio y a su configuración se han diversificado, realizando una lectura de los lugares desde la perspectiva femenina. Al respecto, el crítico chicano Bruce Novoa afirma que en los años sesenta esta literatura se caracterizó por una desterritorialización geográfica, lingüística y cultural. Expropiar un espacio significa una pérdida real y simbólica de los sujetos que en él habitaban; con el tiempo el territorio es reconfigurado por la memoria, actualizando historias que han sido borradas o negadas.⁶¹

Las chicanas desean recuperar el lugar de origen al que pertenecen por nacimiento o por herencia cultural. En este sentido, las historias de las narrativas autobiográficas responden a diferentes sujetos y, por lo tanto privilegian espacios diversos. Las escritoras contemporáneas ya no eligen Axtlán, símbolo de ese espacio en los primeros años del Movimiento Chicano, ahora pretenden integrar y recrear su espacio vital relacionándolo con imágenes de frontera. Así, redefinen sus comunidades al construir un espacio propio que designa su cultura y su visión como mujeres, oponiendo la imaginación histórica del discurso hegemónico de la cultura norteamericana y de la mexicanoamericana.

El acto de rememorar y de construir ese espacio propio es un elemento fundamental en la autorrepresentación de las narradoras. La nueva localización cultural y literaria desafía las imposiciones y la violencia de la cultura dominante, su lenguaje y su ideología. Este replanteamiento de las fronteras simbólicas y socioculturales es reorganizado por la memoria, pues recordar abre sitios que son clave para plantear

⁶¹ Américo Paredes, *With his pistol in his hands: a border ballad and its hero*, Austin, University of Texas Press, 1958, p.2.

una respuesta social y política de reconocimiento y recuperación de la historia personal y colectiva, y este espacio privilegiado es la literatura. «Redibujar» (*redrawing*) y «remapear» (*remapping*) son términos relativos a espacios individuales y comunitarios que cada escritora organiza y presenta en sus obras. En las fronteras que las narradoras deben cruzar, hacen uso de la memoria para resistir y recuperar espacios geográficos, culturales y simbólicos. La importancia de la frontera puede sintetizarse en tres lecturas: como aspecto geográfico, el cual es el más inmediato y se encuentra implícito en las dos siguientes; como cruce de culturas, y finalmente como estrategia textual.

Los cruces de culturas constituyen un rasgo esencial de lo que denominamos «estética fronteriza», enfoque de los años ochenta y noventa que comprende la producción de la crítica y la teoría en la frontera entre el primer y el tercer mundo, entre el centro y los márgenes, desde una mirada local y a la vez globalizada. Por una parte, estos cruces han identificado la ambigüedad y maleabilidad de los textos; por otra, el tránsito de un lado a otro plantea diversas influencias y elecciones que marcan la identidad cultural, sea en el aspecto lingüístico, en los valores familiares, en las costumbres o en las influencias literarias entre lo mexicano y lo anglo.

Uno de los cruces fronterizos más comunes es el desplazamiento geográfico que realizan ilegalmente los inmigrantes, en este sentido, mi interés consiste en presentar la transgresión de los cruces literarios expresados en la metáfora de la frontera textual que las chicanas han ido configurando en un corpus de textos, creando un canon alternativo en la literatura chicana. La narrativa chicana presenta cruces entre dos países, mediante una aguda yuxtaposición de códigos culturales y sistemas simbólicos, y reflejando ciertas formas y estilos relacionados con la cultura de origen. Lo fronterizo es una metáfora de la identidad de los chicanos y las chicanas, así como un espacio liminal recuperado desde la subjetividad.

¿Se puede hablar de una frontera textual o de muchas fronteras textuales? Por su naturaleza ambigua, lo autobiográfico guarda un espacio textual privilegiado para transgredir la «vigilancia» y contar la versión propia. Este espacio textual fronterizo presenta lugares poéticos que crean un complejo vínculo entre el aspecto geográfico, histórico y el modo en que el sujeto autobiográfico asume su representación desde el lenguaje. Por lo tanto, se trata de cruzar dichas fronteras y proyectar

su textualidad a un lugar ambiguo como el texto autobiográfico. La «vigilancia» relacionada con los cruces se convierte en una transgresión o un desafío frente a la cultura dominante, pero también parece que las escritoras se sienten muy cómodas con ellos.

El espacio fronterizo como estrategia textual parte de dos posturas: el reclamo de un lugar propio (ya sea geográfico, social, cultural, político, sexual o de género) y de uno textual. En la narrativa autobiográfica el espacio creativo es visto en la multiplicidad de discursos: entre lo histórico y lo estético. El espacio literario, por su parte, se define a través de una tensión o resistencia, proceso dinámico y dialéctico donde se autodesplazan los textos y los sujetos que quieren ser legitimados.⁶² Por consiguiente, la «zona fronteriza» (*borderlands*) parece el lugar más adecuado para ubicar a las narrativas autobiográficas, ésas donde las autoras asumen la apropiación de espacios geográficos y textuales:

Not a homeland, not a perpetuation of origin, the borderlands allude to an illimitable terrain marked by dreams and disruptions, marked by history and a hope of what history can be. The borderlands represent the multiplicity and dynamism of Chicano experiences and cultures. [...] The borderlands become a region in which possibilities and potentialities abound for new subjects formations, new cultural formations, new political formations.⁶³

Estas subjetividades, caracterizadas como múltiples, inclusivas, estéticas y políticas mantienen un diálogo en movimiento que traza una ruta geográfica desde su propia textualidad a través de la imaginación y la memoria, y a partir de un yo en resistencia.

⁶² Homi K. Bhabha menciona cómo las diferencias culturales establecen nuevos significados y estrategias de identificación mediante procesos de negociación, mismas que desde la posición de las minorías, emergen de un espacio fronterizo donde se cruzan las diferencias culturales. Homi K. Bhabha, «The postcolonial and the postmodern. The question of agency», en Homi K. Bhabha, *The location of culture*, Nueva York, Routledge, 1994.

⁶³ Rafael Pérez Torres, *op. cit.*, p. 12.

Legitimación y resistencia: autorizando voces literarias

El proceso reivindicatorio y la lucha de poder de las prácticas literarias de las chicanas cuestionan la autoridad de quien legitima o no su narrativa. En sus libros, afirman su postura política y socio-cultural, al mismo tiempo que presentan al sujeto femenino en su capacidad de «actuación» (*agency*), buscan convertirse en un sujeto actuante para así afirmar/se, transformar/se, construir/se y modificar su situación marginal. En consecuencia, incrementan las posibilidades de incluir textos periféricos que han establecido un espacio textual fronterizo e híbrido. Estas narraciones buscan fundamentalmente el reconocimiento o la validez de la subjetividad, así como la interpretación del sujeto autobiográfico y su localización cultural.

Los usos de lo autobiográfico, junto con la diversidad formal, son una estrategia de resistencia y aspectos que contribuyen a desdibujar la autobiografía como género fijo. Tal vez no todas las escritoras presenten una actitud radical en la experimentación de sus narraciones, pero sí expresan una resistencia que se denota en la dinámica del sujeto autobiográfico. El feminismo de las chicanas formula cuestionamientos desde categorías como la raza, el género, la localización y la orientación sexual, las cuales construyen la posicionalidad de las identidades contemporáneas que llevaría, como menciona Homi Bhabha, a ratificar la visibilidad de su textualidad.

Para este autor es crucial ir en materia teórica y política más allá de las narrativas y las subjetividades iniciales para enfocarse en el proceso y el lugar donde se producen las diferencias culturales. Esta afirmación promueve la idea de pensar en un espacio «in-between»: «These in-between spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood—singular or communal—that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself».⁶⁴

Las narrativas autobiográficas son un espacio intermedio donde los procesos y las articulaciones de identidad se hacen presentes. Por lo mismo, podría pensarse que la idea de legitimidad es posterior a la publicación pero está implícita en el acto de la escritura, en las razones

⁶⁴ Homi K. Bhabha, *op. cit.*, pp. 1-2.

para escribir, para narrar en primera persona, incluso para cambiar de nombre y crearse como otras narradoras, si ése fuera el caso.

Las escritoras llevan a cabo su legitimación no sólo autorizándose a sí mismas (en las posibilidades del sujeto autobiográfico y en las propuestas estéticas), sino también denominando al texto que escriben y concibiendo discursos interdisciplinarios entre la antropología y la literatura, entre la fotografía y la escritura. Varias de ellas explican el propósito de su narrativa desde una perspectiva emocional, individual, colectiva, y a veces teórica. La peripecia que sufre el texto y las circunstancias en que fue escrito es parte del proceso de recreación, necesario para entender su punto de vista. Hasta aquí se han enfatizado dos aspectos: las variaciones en que se funda la *autorrepresentación del sujeto autobiográfico* (elementos que comprenden la forma, el tema y las estrategias para avalar un yo) y la legitimación de la óptica cultural y femenina que es contada para sí misma y para los otros como concepto de autoridad.

En un contexto multicultural, la autobiografía étnica se enfoca en procesos de legitimación y reconocimiento por medio de la creación de teorías y otros modos de leerlas, a fin de apreciar la diversidad de los grupos culturales; conducen al sujeto hacia un nuevo conocimiento, a variadas formas de interpretar las prácticas del sujeto y de su cuerpo. Estas narrativas han adquirido un espacio de poder cultural para legitimar ciertas posiciones del sujeto autobiográfico en el cruce de distintos discursos y en el reconocimiento de las subjetividades.

Mediante la diversidad del texto autobiográfico se afirman las posibilidades y la representación de identidades desde las propias voces narrativas. El espacio literario es idóneo para recrear esa representación: sea afirmando o negando el color de la piel, proponiendo una situación de ambigüedad, manifestando la necesidad de un cambio social, o dejando atrás el silencio. La posición histórica y política del sujeto autobiográfico atrae al sujeto femenino el poder de autorizar o legitimar un discurso alterno, donde se afirme su identidad, tanto al momento de escribir como en la postura de la representación.

La mujer deja de ser un objeto analizado o mencionado por los otros para transformarse en sujeto: «I am playing with my Self, I am playing with the world's soul, I am the dialogue between my Self and *el espíritu del mundo*. I change myself, I change the world».⁶⁵ En este proceso de au-

⁶⁵ Gloria Anzaldúa, *Borderlands/la frontera*, p. 70.

torización, la escritora refuerza la imaginación o invención para construir a sus narradoras y desde ellas afirmar una realidad histórica, cultural y social de la comunidad con un tono crítico como mujer y como chicana.

El hecho de no ceñirse a una forma determinada es un camino para inaugurar un nuevo tipo de discurso, sin dejar de lado el reconocimiento de las múltiples figuraciones y posiciones del sujeto autobiográfico. Escritora y narradora representan dos figuras: la primera escribe el relato, y la segunda se asume como sujeto autobiográfico. Cada una tiene un papel de resistencia y de afirmación, pues hasta las escritoras cambian sus nombres reales para enfatizar que se está frente a una recreación de la vida.

Aunque se puede pensar en una novelización de la vida, no se puede dejar de lado las implicaciones de las obras literarias ni el agenciamiento del personaje dentro del texto, y el de la autora en la «vida real». En los estudios feministas, la autobiografía y la representación femenina se hilan con lo literario, lo personal y lo histórico. Las escritoras chicanas necesitan legitimar su oficio y hacerlo válido, y la narradora se autolegitima a través de la autorrepresentación, entendida como invención.

La conexión entre memoria y escritura adquiere en la autobiografía un sentido vital al convertirse en un mecanismo de resistencia de las chicanas y de los chicanos. Paul de Man ha enfatizado en su artículo «Autobiography as de-facement»,⁶⁶ que la autobiografía se articula en la posible convergencia entre lo estético y lo histórico, intersección donde la recuperación de la historia personal y la historia del pueblo chicano debería interpretarse como aquello que se les ha arrebatado.

En las narrativas autobiográficas culturales se busca un lugar «seguro», una frontera donde poner en práctica los géneros prófugos y concebir la tradición como un acto de reivindicación política y, en este caso, de las mujeres. La autorrepresentación del yo femenino de las chicanas expone la legitimación de las identidades y de los discursos literarios, aspectos que constituyen autodesplazamientos de las narrativas autobiográficas.

A lo largo de las reflexiones en torno a la autobiografía han surgido una serie de apreciaciones que quieren ir más allá y marcar una apertura hacia las posibilidades, tanto formales como temáticas en relación al sujeto que las escribe y al espacio desde donde se escriben. La puesta en juego

⁶⁶ Véase Paul De Man, «Autobiography as de-facement», en *Modern Language Notes*, Baltimore, Maryland, The University of Johns Hopkins Press, número 94, 5 de diciembre, 1979, pp. 919-930.

del análisis permite dialogar con los textos literarios a partir de las diferencias a las que los personajes femeninos aluden, inventan y defienden, para valorar y cuestionar su visión de la comunidad, de la propia vivencia, así como de todo aquello que les ha impedido llegar hacia sí mismas.

LA MEMORIA DE LA COMUNIDAD
MEXICOAMERICANA EN CALLE HOYT

Los chicanos se encuentran entre fronteras permanentes de lo mexicano y lo anglo; el primero busca permanencia y el segundo pretende borrar esa permanencia.

JOSÉ MANUEL ARCE VALENZUELA

La intrínseca relación entre comunidad y postura nostálgica del pasado

Las historias vitales de las escritoras chicanas presentan una confrontación y un diálogo en vaivén donde se aprecia la fluidez y la complejidad de la construcción de las identidades. Mary Helen Ponce, Erlinda Gonzales Berry, Sandra Cisneros y Norma Elia Cantú realizan un recorrido hacia sí mismas y hacia la comunidad que imaginan y recrean. El análisis comparativo que propongo no atiende al orden cronológico en que se publican las obras, sino al desplazamiento de las identidades, de la subjetividad femenina y a uno literario que escapando a definiciones fijas, cuestiona y revitaliza la literatura chicana en un marco de diversidad e inclusión.

En este contexto, Mary Helen Ponce es la primera autora en dar inicio al desplazamiento de las diferentes propuestas ideológicas y formales en *Calle Hoyt. Recuerdos de una juventud chicana*,⁶⁷ publicación que en los años noventa ganó un lugar importante entre las reflexiones literarias de las posturas feministas chicanas. En su texto, Ponce relata su infancia y el inicio de su adolescencia. La mirada al pasado se da en *Calle Hoyt* a través del rescate de la memoria y de la imaginación de la autora, quien establece un compromiso cultural y político con la comunidad en la que vivió, ineludible en todas las escritoras chicanas, como afirma Anderson Bedit: «Las comunidades no se distinguen las unas de las otras por su grado de falsedad o de realidad sino por el estilo en que éstas son imaginadas o reconstruidas».⁶⁸

⁶⁷ Mary Helen Ponce, *Calle Hoyt. Recuerdos de una juventud chicana*, Nueva York, Anchor Books, 1995.

⁶⁸ Anderson Bedit, *Comunidades imaginadas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 24.

Ponce escribe su vida asumiendo la subjetividad y la diferencia en la lucha por expresar su identidad cultural, por convertirse en escritora, y aun más, por defender los derechos de las mujeres de color; es decir, dirige su propuesta literaria hacia la diversidad étnica y de género para lograr igualdad de derechos ante la cultura estadounidense y la misma cultura chicana, en franca ruptura con las hegemonías. Y lo mismo que otras escritoras de su grupo, cuestiona la esencialización de la identidad chicana en un reconocimiento del regionalismo, de las distintas localizaciones geográficas, de la situación generacional y del momento histórico de sus experiencias.

Escritoras contemporáneas reflexionan sobre la literatura chicana escrita en 1960 y 1970, décadas en las que se había hegemonizado el yo chico en un tono masculino y estaba inmersa en un discurso histórico que algunos especialistas llaman «nacionalismo chicano». Imágenes nacionalistas derivaron de la ocupación del territorio mexicano a mediados del siglo XIX, luego el Movimiento Chicano las reivindicó a través de la exaltación de valores culturales de los chicanos contra el embate de la asimilación y la historia del colonialismo, provocando la necesidad de cohesión frente a lo norteamericano. Esta actitud nacionalista fue promotora de imágenes limitadas del chicano, borrando las diferencias regionales y de género entre éstos.⁶⁹

La crítica literaria de entonces no menciona la voz femenina ni la incluye en las definiciones de esta literatura, aún y cuando algunas de ellas ya escribían en ese momento. El crítico Luis Leal, en su ensayo «The problem of identifying chicano literature» (1979), advierte que el chicano no se puede definir de una manera estrecha sino que es imprescindible integrar otras voces de la comunidad que han sido excluidas del discurso teórico en que ésta se escribe.

Definir de manera limitada su literatura generaliza a los sujetos que escriben sin incluir el adjetivo «chicana»; ésta y otras ausencias ocultaron las diferencias dentro de la comunidad y de la propia literatura. Pero a partir de sus historias, las escritoras han expuesto su mirada y han modificado la crítica por medio de sus narrativas, haciendo presentes sus propuestas literarias y teóricas. En lo relativo a la recuperación

⁶⁹ Denise A. Segura y Beatriz M. Pesquera, «There is no going back: chicanas and feminism», en Alma M. García, *Chicana feminist thought. The basic historical writing*, Nueva York, Routledge, 1997, pp. 294-309.

de su legado cultural y literario, se asumen como mujeres que viven y escriben inmersas en las contradicciones culturales, sociales, históricas y de género.

La reciente perspectiva de la literatura chicana ha seguido un camino que ha derribado fronteras raciales, económicas y políticas en una clara confrontación con la cultura dominante, además de ser una escritura de la historia, vista desde los sujetos subalternos. Las lecturas de la identidad mantienen un vaivén entre sí mismas, su unidad como chicanas y su situación como grupo minoritario, hecho que vuelve complejo su lugar en la producción de identidades y en la localización cultural de los sujetos que crean sus textos de carácter autobiográfico.

En el caso de *Calle Hoyt* está presente ese constante ir y venir entre el énfasis de la expresión femenina y la importancia de la comunidad en tanto marca cultural y necesidad de enaltecer ese espacio sociocultural frente a lo estadounidense. En su narrativa, Ponce afirma: «Quiero hablar un poco de mi experiencia personal [...], mi don y mi responsabilidad siempre fue escribir. Lo que me motiva es escribir, reconstruir las experiencias de las mujeres mexicoamericanas. Escribir obras históricas y de ficción».⁷⁰ En esta declaración se advierte el deseo que la autora tiene por narrar su historia personal, al mismo tiempo que emprende su propuesta en decidida armonía con la cultura de origen, la cual según Ponce, debe respetarse, recordarse y asumirse con orgullo:

Para todo aquel que se pregunte por qué la historia de mi vida merecería ser discutida, y menos publicada, permitanme decir que los mexicoamericanos necesitan contar su versión de sus vidas, para poner un alto a los estereotipos negativos. La mayoría de los mexicanos que vivieron en Pacoistepic durante los años 1920 a los 1950 (cuando algunas de las casas fueron derrumbadas para construir los «proyectos») eran trabajadores decentes y honrados. Es por ellos que escribo. Espero que esta obra anime a otros mexicoamericanos/chicanos a escribir sus historias. Es por medio de experiencias compartidas que se aprende acerca de una sociedad.⁷¹

⁷⁰ Mary Helen Ponce, «Escritoras chicanas: una perspectiva histórico-literaria (1936-1993)», en Claire Joysmith, *op. cit.*, p. 224.

⁷¹ Mary Helen Ponce, *Calle Hoyt*, pp. 2-3.

Ponce delimita tres aspectos de su libro: el acto de escribir, la función de la escritora y la *localización* geográfica del texto. En *Calle Hoyt* es clara su postura como escritora, cuyo sentido social de la comunidad se advierte en la reconstrucción de la historia personal y colectiva en la narrativa autobiográfica. Junto al compromiso sociocultural, esta escritora asume uno político con un tratamiento testimonial y señala los motivos por los que escribe sus recuerdos: recuperar su identidad y el orgullo cultural de la comunidad en la que creció. El espacio y la época donde se desarrolla su historia de vida es Pacoima, en las décadas de 1920 a 1950. Ponce ubica su situación geográfica en relación consigo misma y con la comunidad además de enfocar una mirada indisociable acerca de esta última y del pasado, logrando así un sentido de unidad y de grupo. Pacoima es un espacio vital, más allá de la mera referencia geográfica, así como uno geopolítico desde el que se define la subjetividad.

El contexto permite entender los hechos narrados y también las estrategias que participan en la génesis de las obras culturales y literarias. Para aproximarse a ellas, conviene considerar sus características específicas como la situación histórica y la forma en que recuperan la historia de vida en los distintos estados en que habitan los mexicoamericanos(as). La ubicación geográfica e histórica (al igual que las de género y étnica) amplían el espectro de posibilidades y búsquedas que la literatura chicana emprende.

Las escritoras chicanas reivindican su experiencia personal en la construcción de su identidad y en la exaltación de la diferencia frente a lo establecido. Pacoima, lugar donde nació y creció Ponce, es recreado como un pueblo rural de inmigrantes, cercano a Los Ángeles y próximo a la frontera. De esta manera, el «lugar de origen» (*homeland*) ya no es aquel espacio simbólico en el sentido en que lo era Aztlán, sino uno vivencial que remite a la experiencia particular de algunos sujetos. Los recuerdos rescatados en la narrativa de Ponce presentan la imagen del pueblo, en el cuento titulado «Calle Hoyt, número 13011»:

El pueblo de Pacoima se encontraba al noreste de Los Ángeles, como tres millas al sur de la ciudad de San Fernando. Las montañas de San Gabriel con tonos azules y grises, se elevaban hacia el oriente y poblaban la región. Hacia el oeste había otros pueblitos. Más allá estaba el Océano Pacífico y el resto del mundo. El barrio, como yo lo conocí, se extendía desde el camino

San Fernando hasta el bulevar Glenoaks en el este, y de la calle Filmore a Pierce en el norte. Vivíamos bajo la sombra de Los Ángeles, como a veinte millas al sur.⁷²

Esta breve descripción dibuja un mapa afectivo del pueblo de Ponce, una que adquiere un tono nostálgico y que representa un modo de percibir el pasado personal y colectivo: una mirada que idealiza la imagen de sí misma y de la cultura chicana. La voz narrativa se expresa mediante la primera persona del plural para así afianzar la solidaridad, la armonía y la seguridad dentro de la comunidad:

Teníamos pocas cosas en el barrio. Conocíamos a todos; todos nos conocían. Pertenecíamos. Teníamos familia: padres, hermanas, hermanos, tías, tíos abuelos y padrinos. Nuestro mundo estaba lleno de seguridad. Teníamos la libertad de jugar por las calles, subir a los árboles, robar fruta de los árboles de nuestros vecinos sin miedo alguno. Nuestra pobreza y falta de educación eran motivo de preocupación para nuestros padres y hermanos mayores. Nosotros sólo sentíamos la protección de nuestra comunidad, escuela, iglesia y la tienda de la esquina.⁷³

Ponce ofrece en *Calle Hoyt* una mirada nostálgica del pasado personal, histórico y literario, correspondiente al contexto literario de los años noventa, cuando el ambiente no le permite ser más crítica con el grupo cultural ni consigo misma. Este dejo nostálgico dirige el desplazamiento literario de la escritora y reitera una relación con el pasado literario. El texto dialoga en esta parte con *La casa en mango street*, *Canícula* y *Paletitas de guayaba*, obras tan cercanas como distantes, pues la nostalgia establece una gran diferencia entre ellas.

El tono que permite recrear el pasado en una narración, también recupera la tradición literaria y cultural chicana. Al respecto, Tey Diana Rebolledo apunta que la nostalgia por el pasado, tema central en la literatura chicana, configura el espacio rememorado en términos de unidad y seguridad, imágenes que contrastan con la ambigüedad de la narrativa chicana contemporánea:

⁷² *Ibid*, p. 7.

⁷³ *Ibid*, p. 280.

Writers display a sentimental attachment for the past, generally a nostalgic edenic one [...]. This past is seen in terms of a unified Hispano community, and not necessarily as the past of any one individual. Recollections of this Hispano past reflect a nostalgia for a centered and not conflicted cultural space, while the Hispano present is seen as decentered and marginalized.⁷⁴

La protagonista del texto de Ponce se refiere al pasado como si fuera un paraíso perdido por rescatar. Basándose en este tratamiento, la autora estructura su historia de vida en un testimonio para sí misma y, a la vez, en un proyecto educativo para la comunidad mexicoamericana. La complejidad de esta literatura reside en la diversidad de aspectos, intenciones y contextos que las llevan a su afirmación o bien, a su negación frente a la comunidad mexicoamericana. El análisis que propongo está centrado en los personajes femeninos que eligen sus propios desplazamientos en la reescritura de su vida, sean literarios, de identidad, geográficos o metafóricos. Sin duda, las escritoras han hecho reflexiones desde la literatura, intentando romper las jerarquías establecidas y replantear las definiciones de sus ejercicios literarios y de las identidades.

Entre la narrativa de Ponce y su visión ideológica no hay ruptura con la comunidad chicana ni con su concepción cultural, al contrario, mantiene con ella una relación estrecha que la idealiza sin cuestionar los papeles de las mujeres, ni la marginación social, aunque sí habla de la pobreza y del racismo que padecen los mexicoamericanos. De acuerdo con esto, su narrativa es una transición entre la mirada hegemónica de la cultura chicana y la particularización de su voz como escritora que muestra al pasado y a la comunidad en armonía, subraya la idealización y el orgullo de su gente, al mismo tiempo que observa la existencia de algunas costumbres y funciones que relegan a las mujeres dentro y fuera de su cultura.

De cierto modo, el discurso feminista de las chicanas se encuentra en una situación intermedia entre lo anglo y lo mexicano, entre su voz como mujer y su condición étnica, patente en la hibridez de sus narraciones. La ambigüedad y la intersección son características en sus textos, por ello intercalan el uso de la primera persona del singular y de la primera del plural. Cabe aclarar que en *Calle Hoyt* la otredad está representada en lo

⁷⁴ Tey Diana Rebolledo, *op. cit.*, p. 31. La autora emplea el término hispano para designar a comunidades y textos de mujeres mexicoamericanas que tiene relación con la herencia mexicana y española.

anglo, responsable de encasillar negativamente a la cultura y a la población mexicoamericana.⁷⁵

La actitud nostálgica de Ponce recuerda a esas escritoras de Texas y de Nuevo México de los años cuarenta y cincuenta, quienes escribieron memorias, historias y autobiografías. Libros como los de Nina Otero Warren, *Old Spain in our southwest* (1936); Cleófas Jaramillo, *Shadows of the past* (1941) y *Romance of a little village girl* (1955) y Fabiola Cabeza de Baca, *We fed them cactus* (1954), se clasifican como folklóricos, ya que narran las costumbres de la época, el despojo del territorio y la discriminación a manera de lucha ideológica y de resistencia.

Si relaciono a estas autoras con Ponce no es por trazar una línea de influencia directa, sino para establecer una comparación entre las intenciones idealizadas, nostálgicas, e incluso románticas de los relatos de vida y hacerlo dentro del contexto literario contemporáneo de las chicanas. Aunque pertenecen a momentos históricos diferentes, la obra de Ponce retoma un discurso que idealiza el pasado, como agrega Genaro Padilla respecto a las escritoras de la primera mitad del siglo XX, en torno a la composición de textos etnográficos, fictivos y autobiográficos:

Nina Otero de Warren, for example, was one native whose folkloric reminiscence, *Old Spain in our Southwest* (1936), slotted itself comfortably, title and nostalgic contents, into our representative shelf of New Mexican exotica [...]. The autobiographical act is itself an edenic enterprise. She wishes to «live again in memory the girlhood years that were enriched with comfort and love, innocent of any wickedness, sheltered from all care and grief». [...] This nostalgia for an imaginative golden age functions to repress harsh social transformations throughout much of Jaramillo's narrative.⁷⁶

Padilla identifica esta idealización de la historia con una mirada reificada de la cultura chicana donde el pasado y la memoria se logran a partir de una perspectiva idílica. La mirada romántica y optimista de la comunidad brinda a la protagonista de *Calle Hoyt* protección, libertad y

⁷⁵ La relación entre piel y cultura a través de los conceptos del estereotipo y fijación racial desde la construcción del otro y el discurso colonial, véase Homi K. Bhabha, *op. cit.*
⁷⁶ Genaro Padilla M. «Imprisoned narrative? Or lies, secrets, and silence in New Mexico women's autobiography», en Héctor Calderón y José David Saldivar, *Criticism in the borderlands: studies in chicano literature, culture and ideology*, Durham, Duke University Press, 1991, pp. 50-51.

solidaridad, valores con un sentido armónico y de grupo, por lo menos hasta la etapa narrada, correspondiente a la infancia y comienzos de la adolescencia. La ausencia de conflicto en el pasado de estas escritoras no significa que el presente, tiempo desde el que escriben, no persiga transformar su contexto social.

En este sentido, es fundamental el rescate que hace Ponce de la idea de comunidad —como grupo cultural cohesionado—, de la voz femenina y de la escritura de la memoria colectiva. El mérito y la autoridad de las narraciones escritas por mujeres, tanto en la etapa temprana de las letras chicanas como en el momento actual, consiste en la búsqueda personal; una vez que se apropian de la palabra, las mujeres crean historias de sí mismas e imprimen su deseo, a través del vínculo indisoluble con la comunidad.

Es evidente que Ponce no niega su herencia literaria ni su comunidad, y sobre todo trata de no olvidar sus raíces culturales. Para ella quizá sea más importante reiterar la experiencia mexicoamericana y así no extraviarse en la asimilación de su vivencia bicultural. Sin embargo, Ponce quiere ser reconocida como escritora,⁷⁷ de ahí que la imagen que brinda de la comunidad no sea provocadora ni generadora de una ruptura radical con el grupo ni con la cultura dominante, al contrario, propone una «fiesta of the living» de su cultura, al mismo tiempo que celebra la escritura de tal experiencia.⁷⁸

Una propuesta autobiográfica dentro de un proyecto educativo

Ponce considera su narrativa como autobiografía, denominación corroborada por el título en inglés, *Hoyt Street: an autobiography* y que en español

⁷⁷ Ponce ratifica su formación y reconocimiento como escritora: «Over the years, she has presented her creative and scholarly work at such campuses as UCLA, the University of New Mexico, and El Colegio de México in México City. She has addressed such topics as oral history, pioneering Spanish-Mexican women in California and Chicana literature. In 1981 she was invited to read her work at the annual meeting of the Mexican American National Women's Association in Washington, D.C., an event which Ponce considers a turning point in her life since it was there that she first reconciled the notion that she was, indeed, a «writer.» en <http://www.maryhelenponce.com/>.

⁷⁸ Véase Tomás Rivera «Chicano literature: fiesta of the living», en Francisco Jiménez, *The identifications and analysis of chicano literature*, Nueva York, Bilingual Press, 1979.

no fue traducido *Calle Hoyt. Recuerdos de una juventud chicana*. Si bien la traducción del título se refiere a una historia de vida, la palabra *autobiography* alude a la escritura de una «auténtica» autobiografía, distinta de otros textos también autobiográficos que participan de una perspectiva más contemporánea legitimando y autorizando su voz como «verdadera» en un principio.

Las particularidades de su relato colocan a Ponce en una transición, lo cual permite diferenciarla de las demás escritoras a analizar, pues ella no busca una transgresión formal o «ilegal», más bien se limita a construir y a evaluar un conjunto de conocimientos en el que su proyecto literario constituye un aprendizaje dirigido a la propia comunidad mexicoamericana, a la cultura estadounidense y a sí misma. La narrativa de Ponce está más cercana a la autobiografía tradicional, en el sentido en que no cuestiona ni reflexiona acerca del sujeto que narra ni de su referencialidad.

En *Calle Hoyt* no hay diferencia entre Ponce narradora y Ponce autora, carece de una reflexión explícita acerca del proceso de reconstrucción del yo en el texto autobiográfico. No obstante, la autora imprime cierta ambigüedad en su escritura, al confesar la dificultad de relatar la «verdad», pero sin llegar a denominar su obra como ficción. En *Calle Hoyt*, la narradora autocensura su propia historia y cuestiona la verdad de lo que escribe:

Pero creo que éste es mi don, escribir de la experiencia de los mexicoamericanos. Estoy ahora a punto de publicar mi autobiografía y también quería decir algo de esta obra [...]. Muchas de nosotras escribimos obras autobiográficas, pero yo decidí de manera consciente llamar esta obra *Hoyt Street. An Autobiography* porque necesitamos más *autobiography*. Me dolió mucho escribir partes de esta obra porque quería ser honesta [...]. Pero es muy difícil escribir la verdad en una autobiografía.⁷⁹

La postura teórica contemporánea de las chicanas mantiene una actitud crítica ante este género literario. A pesar de la aseveración de Ponce, la autobiografía es siempre un acto de representación, ya que es necesario articular los eventos por medio de la memoria para que la escritura pue-

⁷⁹ Mary Helen Ponce, «Escritoras chicanas: una perspectiva histórico (1936-1993)», pp. 225-226.

da moldear el yo y sus circunstancias.⁸⁰ Pero esta autora no parte de este presupuesto, su actitud nostálgica quisiera volver a la autobiografía como a una historia de vida que guarda un sentido de referencialidad cuyo sentido testimonial le permite explorar su propia verdad, no desde la historia oficial, sino desde la perspectiva de la gente común.

En términos generales, la obra de Ponce rescata las verdades particulares a partir del testimonio personal y colectivo de su comunidad. Expresa la importancia de recuperar la memoria de los sujetos que viven y escriben sus vidas en la afirmación: «Espero que esta obra anime a otros mexicanoamericanos/chicanos a escribir sus historias».⁸¹ Desde el inicio, *Calle Hoyt* alude a la memoria, relacionando el recuerdo con la imaginación. Ponce confiesa que elaboró su texto con cuentos, historias de la comunidad y de su vida privada, de los que eligió varios aspectos:

La memoria es algo misterioso y poderoso. Olvida lo que más queremos recordar, y retiene lo que con frecuencia deseamos olvidar. De ahí extraemos lo necesario [...]. Los nombres, características y rasgos físicos de la gente han sido cambiados para evitar ofender o apenar a nadie.⁸²

Emerge la autoridad de la escritora ante su propia historia y el proceso de ficcionalización que hay detrás de los relatos, donde el yo se constituye como una invención; claro que lo anterior se alude de manera indirecta porque no opera una transgresión consciente de lo formal. En *Calle Hoyt* la ambigüedad no radica en su aproximación al texto autobiográfico, cosa que sí sucede en *Canícula* de Norma Elia Cantú y en otras obras, sino en la ambigüedad de la memoria y de la recuperación de los recuerdos hilvanados y engarzados como cuentas.

Ponce plantea veladamente que escribir un acontecimiento pasado implica una aproximación o un enfrentamiento entre el pasado y el presente de la escritura. Al referirse a la ambigüedad de la memoria, George May comenta que, al escribir, el autobiógrafo elige u olvida detalles o imágenes de los recuerdos, llevando a cabo un orden cronológico o temporal de la experiencia referencial del sujeto, pero esto no siempre sucede

⁸⁰ James Olney, *Autobiography: essays theoretical and critical*, Princeton, Princeton University Press, 1980, p. 44.

⁸¹ Mary Helen Ponce, *Calle Hoyt*, p. 3.

⁸² *Ibid.*, pp. 1-2.

así: «Se trata, por tanto, de un orden cronológico que resulta de una selección o, en ciertos casos, de un mecanismo de censura».⁸³

Partiendo de su memoria personal, Ponce cuenta su vida con el doble propósito de reconstruir el yo de la infancia y capturar el pasado colectivo en una imagen positiva de los habitantes de Pacoima. La variedad de estrategias formales a las que recurre este texto (autobiografía, testimonio y relato de infancia) está dirigida a la educación y al aprendizaje de la comunidad acerca de sí misma y de una época casi olvidada por las nuevas generaciones —asimilada a la cultura anglo, pero alejada de sus raíces. Para evitar el olvido, Ponce recrea un conjunto de hábitos, costumbres y tradiciones culturales de los mexicanoamericanos.

Entre los motivos que tienen las chicanas para escribir su vida destaca un proyecto educativo. «Educar» cobra varios sentidos: presentar a las nuevas generaciones una imagen correcta (positiva) de la familia y de la comunidad; difundir la educación que la escritora recibió, basada en valores tradicionales; por último, identificar la educación con procesos que permiten asimilar la vida estadounidense, mostrando la escuela como institución y resaltando la presencia y transformación que han ganado las mujeres que llegan a las universidades. El aprendizaje y el proceso educativo siguen diferentes trayectorias, entre ellas la que define a Mary Helen Ponce.

Vivencia bicultural y cuerpo femenino

La presencia y concepción del autodesplazamiento del yo autobiográfico tiene lugar en la historia narrada por la protagonista, quien recupera marcas de identidad cultural como la etnicidad, el género, la clase social y el espacio, aspectos que se conjugan para dar sentido a la representación. Un elemento característico de *Calle Hoyt* es la experiencia bicultural entre lo mexicano y lo anglo en tanto desplazamiento de los rasgos de localización cultural. El fenómeno de las identidades es resultado de la concepción de un yo que no está fijo, sino que se transforma de manera continua y se concibe a partir de una negociación entre las diferentes posiciones e influencias culturales:

⁸³ George May, *op. cit.*, p. 86.

Debido a los procesos migratorios experimentados o a las experiencias bi-culturales sustentadas a través de los años, negociar e imaginar (más que lo que comúnmente se define como «buscar») una identidad se convierte en una tarea vital. Los escritores no andan tras la búsqueda de una identidad, sino que la determinan de acuerdo con su especificidad, su experiencia, su contexto histórico y su propia retórica.⁸⁴

En la narrativa de Ponce sobresalen tres aspectos que caracterizan la construcción de la subjetividad de la narradora: la autopercepción de su cuerpo y el color de su piel; la presencia de la voz infantil y de la voz adulta, producto del distanciamiento entre el pasado y el presente de la protagonista; y por último, el bilingüismo. El autodesplazamiento de la identidad se realiza a través del proceso de crecimiento y de aprendizaje al evidenciar los aspectos antes mencionados.

Ahora bien, tener conciencia de ser chicana, mexicoamericana o mexicana, es un asunto fundamental pues se trata de tres condiciones específicas que matizan el lugar desde el que quiere situarse la voz narrativa.⁸⁵ Aunque en el título de su obra Ponce se autodenomina chicana (*Recuerdos de una juventud chicana*), en el relato se identifica más con el término mexicano: «La verdad es que en nuestra pequeña comunidad mexicana no había mucho con que divertirse. Aparte de las actividades de la iglesia, bodas, y las fiestas del Dieciséis de Septiembre, teníamos el circo».⁸⁶

⁸⁴ Iraida López H., *A través del caleidoscopio: identidad y localización cultural en textos autobiográficos hispanos en Los Estados Unidos*, Nueva York, University of New York (tesis de doctorado), 1999, p. 7. Iraida López propone la palabra «negociar» como equivalente de imaginar, concepto con el que intenta mostrar los procesos de reconstrucción de la vivencia bicultural de los mexicanoamericanos.

⁸⁵ Las diferentes maneras de autonombrarse dentro de la comunidad chicana responden a la diversidad geográfica y generacional, entre otros. «Mexican, Latin American, Spanish, American, Mexican-American, Hispano, Latino, Chicano. Each of the terms has a different psychological, historical, and political connotation that sets it apart from the others: Mexicano, has been the preferred term in South Texas and along the border regions, for example; Hispano and Spanish American have been preferred in northern New Mexico and southern Colorado; while Chicano has been used by younger and more politically people to identify an ethnic, nationalistic individual or position, one opposed to accommodation and assimilation with United States culture and society».

⁸⁶ Mary Helen Ponce, *Calle Hoyt*, p. 326.

Dicho término, más aceptado y menos polémico que el de chicana, le permite mantener una posición entre la cultura mexicana y la anglo, recuperando su historia cultural sin criticar frontalmente la cultura dominante, pero como escritora se identifica con las chicanas porque comparte el sentido de un discurso teórico y político. Asimismo, la narradora se refiere a los mexicanos como a los «otros»: los que acaban de llegar para trabajar, los que viven en la casa contigua, quizá los que están más cerca de las costumbres mexicanas con casas «de colores chillantes» y los que siguen llegando de México buscando trabajo.

Los desplazamientos de las denominaciones a través del enfoque generacional exponen las variadas formas de autopercepción de la identidad. Ciertos términos de la narradora subrayan su ubicación y el dinamismo entre los sujetos que habitan en su comunidad. La experiencia femenina enriquece esta diversidad, a la vez que apunta cómo es recreada la etnicidad por aquellos grupos que han sido marginados en los discursos de la identidad nacional y que oscilan entre asimilar o separarse de la cultura dominante.

Las chicanas, por su parte, proponen su subjetividad en la escritura autobiográfica para dar apertura y movilidad al concepto de etnicidad. Wilson Dominic Neate,⁸⁷ comenta que durante el Movimiento Chicano se proponía hacer una separación de lo anglo creando una etnicidad única y estática, pero en la actualidad los textos evidencian una movilidad al redefinir las denominaciones de la identidad étnica en términos sociales y culturales.

Para el discurso feminista, la representación del yo entraña una connotación racial y de diferenciación étnica expresado por medio de la conciencia del cuerpo y de la tez a manera de un rasgo de identidad cultural y de resistencia política frente a la «cultura blanca». La conciencia del cuerpo emerge para descentrar discursos de poder: «The body functions as a powerful source of metaphors for the social».⁸⁸ La presencia física del sujeto femenino es una metáfora de resistencia, de afirmación del yo y del grupo, donde el cuerpo se convierte en el espacio de las distintas subjetividades femeninas:

⁸⁷ Wilson Dominic Neate, «Re-writing/re-reading ethnicity», en Renate Von Bardelen, *Gender, self, and society*, Nueva York, Frankfurt and Main, 1993, pp. 53-74.

⁸⁸ Sidonie Smith, Ashley Kathleen, *op. cit.*, p. 269.

The autobiographer's specific body is the site of multiple solicitations, multiple markings, multiple invocations of subject position [...]. It is the site of heterogeneous axes of signification that become constitutive of the subject of autobiography. Bearing multiple marks of location, bodies position the autobiographical subject at the nexus of culturally specific experiences, of health, gender, race and sexual orientation.⁸⁹

El cuerpo y sus múltiples ámbitos pueden transitar de la libertad a la censura. Por lo que respecta a *Calle Hoyt*, la narradora enfatiza la diferencia del color de la piel para mostrar el orgullo que siente por su gente. El yo femenino tiene la idea del cuerpo como un todo que conjunta la identidad del sujeto que narra para así afirmar la pertenencia a un grupo. En la siguiente cita, la narradora menciona su piel morena y su herencia mexicana, al mismo tiempo advierte que la familia es un microcosmos de la comunidad mexicanoamericana y que hay particularidades en los rasgos de cada quien:

*Lo que más recuerdo de mi familia, es lo diferente y al mismo tiempo lo similar que éramos. Unos altos, otros bajos, unos de piel oscura y otros clara [...]. Nosotros aparentábamos lo que éramos: mexicanos, no como algunos de nuestros amigos que parecían españoles, de cabello claro y ojos verdes; el color de nuestra piel era semejante al de la mayoría de la gente en México. Aun así, variaba desde el pálido color marfil de Nora, al oliva claro de Ronnie, al oliva oscuro de Josey. El color de mi piel era entre el de Ronnie y Elizabeth: un color oliva mediano con un tono amarillento.*⁹⁰

El color de la piel es resultado del mestizaje, fenómeno que da lugar a una variedad de tonos de piel morena y de rasgos físicos en la familia. Este atributo ratifica el origen racial y cultural de la protagonista: «parecer» mexicana es un signo de diferencia ante lo estadounidense. Pero esta cuestión no es la única marca que define la identidad étnica, existen otros aspectos tales como la lengua y la cultura, que hacen que un individuo sea reconocido o no dentro del grupo.

Otro tema y reflexión del yo por medio de varias imágenes es la percepción del cuerpo. He argumentado que la narradora de *Calle Hoyt* se

⁸⁹ *Ibid*, pp. 270-271.

⁹⁰ Mary Helen Ponce, *Calle Hoyt*, p. 24.

afirma a partir de su apariencia física y de su origen como mexicana, pero presenta una imagen censurada del cuerpo al negar su sexualidad, cuyo tratamiento se presenta veladamente, incluso difuminado, como si estuviera negado. En *Calle Hoyt* la sexualidad no constituye una transgresión —como lo expresan más radicalmente Erlinda Gonzales Berry y Sandra Cisneros—, porque tal vez éste sea el modo de afirmarse a sí misma y a la familia: en una clara definición de querer ser frente a lo anglo y lo patriarcal.⁹¹

En esta obra también se establece una especie de frontera divisoria entre la voz adulta del presente de la narradora y la voz del pasado de la infancia; hecho que se percibe en la negación a tratar la sexualidad abiertamente. La voz adulta no se integra a los sucesos narrados en *Calle Hoyt*, ya que Ponce escribe y narra su pasado sin cuestionarlo. En «Ello», el relato con mayor alusión al cuerpo femenino es visto de manera sutil, pues la infancia idealizada crea un distanciamiento de la vida adulta. La protagonista relaciona los cambios físicos de su cuerpo con un rito de paso para convertirse en mujer; momento que se alude hacia el final del último apartado:

*Recuerdo bien cuando cumplí mis doce años, un domingo frío enero [...]. Esa noche fragante cuando estaba acostada en mi cama, con la bolsa de agua caliente sobre mi estómago, hojeé el folleto que venía dentro de la caja violeta. Creo que se titulaba «Lo que toda adolescente debe saber». Me aprendí de memoria todo lo que tenía que ver con falopio, ovarios y ciclos de veintiocho días. Me acomodé dentro de las cobijas, sorbiendo té de canela, que según decían era bueno para ello. Me toqué allá abajo, para asegurarme de que todavía estaba ello allí, y después me di vuelta y me dormí.*⁹²

La narradora desenvuelve su representación eludiendo su intimidad, evitando las descripciones del cuerpo. La crisis del yo no existe, o no se formula en términos íntimos, ya que cede ante la historia comunitaria. Quizá este distanciamiento entre la voz infantil y la adulta se atribuya a la ausencia de una actitud reflexiva, en vista de que la protagonista no

⁹¹ El término «escritura del cuerpo» nace de la crítica feminista de francesas como Luce Irigaray, Julia Kristeva y Helene Cixous, durante los años setenta. Estas escritoras buscan un lenguaje poético antipatriarcal que focalice el cuerpo de la mujer como núcleo de su expresión, por ser el territorio no colonizado por el hombre.

⁹² *Ibid*, pp. 461, 470.

crítica a la comunidad, sólo la describe y cuenta su versión idealizada del pasado. Se aprecia la validez de la afirmación del yo en la autobiografía, así como el cuestionamiento de la autoridad y legitimidad de la escritura. Lo autobiográfico mantiene la ambigüedad en sus formas y en su destino, es decir, en el punto y en el modo en que se proyecta el yo de acuerdo con el discurso del yo textual.⁹³

La propia representación de la narradora se lleva a cabo según el desplazamiento de su experiencia bicultural y bilingüe. Uno de los aspectos vitales para lograr esto es autonombrándose y reescribiéndose, acciones que se traducen en un signo de identidad y que expresan la experiencia de crecer entre dos idiomas y dos culturas. La importancia del manejo de dos lenguas para la comunidad mexicoamericana y para la protagonista de *Calle Hoyt* constituye una forma de aprendizaje, donde el idioma es un rasgo de etnicidad que manifiesta el dinamismo en el proceso de asimilación:

En mi casa me decían Nena. No María Elena ni Mary Helen, sino Nena. Nanny-goat, Nena-llorona y Malena, nombre usado sólo por papá. Aunque me gustaba mi nombre en español, nunca senti aprecio por él. A pesar de que mis amigos y yo habláramos español todo el tiempo, preferíamos nuestros nombres en inglés. Nunca protestábamos cuando nuestros maestros, quienes en lugar de batallar con la pronunciación de nuestros nombres «extranjeros», rápidamente los traducían y los escribían en los récords oficiales de la escuela. En poco tiempo, nos identificábamos solamente por nuestros nombres en inglés, y hasta se nos olvidaba cómo escribirlos en español.⁹⁴

⁹³ Es interesante observar que el objetivo de escribir la vida adquiere diferentes sentidos: Silvia Molloy reflexiona que a partir del siglo XIX, cuando el yo toma conciencia del sujeto y de su crisis ideológica y lo compara con el virreinato, momento en que la escritura del yo era legitimada por el otro institucional para quien se escribía, en el siglo XIX ese sentido de autoridad cambia: «Si ya no se escribe para el Rey ni para la iglesia ¿para quién se escribe? ¿para la verdad, para la historia? A esta crisis de autoridad corresponde un yo en crisis que escribe en un vacío interlocutorio. Las dificultades del autobiógrafo hispanoamericano, las vacilantes figuraciones a las que recurre, el constante afán por conquistar el aprecio de los lectores, configuran un modelo ambiguo que siempre apunta a la misma pregunta, sin formularla abiertamente: «¿Para quién soy un yo?» o, mejor dicho, «¿Para quién escribo yo?»», en Silvia Molloy, *op. cit.*, p. 14.

⁹⁴ Mary Helen Ponce, *Calle Hoyt*, p. 52.

Lo antedicho expresa la vacilación de la narradora para nombrarse en español y en inglés, cuya influencia la circunscribe a la escuela, donde es necesario traducir su nombre al inglés para así tener un reconocimiento y, de algún modo, obtener una «oficialización». El español, en cambio, guarda un sentido afectivo y reducido a la familia, relegándolo a un segundo plano al olvidar la escritura de su nombre en esta lengua. Ponce no cuestiona su experiencia del cambio cultural, sólo describe y menciona el proceso de aprendizaje de un idioma como parte inherente de la situación bicultural. Claro que al entrecomillar la palabra «extranjeros» puede leerse un subtexto; no se considera extranjera en los Estados Unidos, sólo tiene que transformar su nombre para ser aceptada.

Ponce elude la confrontación y más bien propone una necesaria convivencia entre ambas culturas: la anglo y la mexicana. La lengua es quizá uno de los aspectos más enriquecedores y dinámicos del cruce cultural, pues define espacios de poder cultural, social y político. El dominio de una lengua ofrece la posibilidad de un mejor desempeño dentro de un ámbito cultural. En este caso, la cultura estadounidense, como el manejo del inglés forman parte de la vida cotidiana y de la sobrevivencia de los mexicoamericanos; sin embargo, es importante la coexistencia de ambos mundos para poder integrar tales oposiciones.

En *Calle Hoyt* el cambio cultural no es narrado a manera de conflicto o de una crisis de identidad, sino como una actitud que la narradora mantiene para reconciliarse consigo misma, con su pasado, con su cultura de origen y con la cultura estadounidense, recordemos que se denomina mexicoamericana. El tema de la educación oscila entre resistir, conservar las tradiciones mexicanas y la experiencia bicultural, todo amalgamado con la subjetividad en un lazo ambivalente entre la idea de un pasado feliz y uno de discriminación.

Experiencia educativa en el crecimiento y aprendizaje de una infancia feliz

Calle Hoyt está estructurada en tres periodos que van de la infancia a la edad adulta: «Inocencia», «Razonamiento» y «Sabiduría», mismos que están integrados por un conjunto de relatos breves que aluden al proceso de aprendizaje y conocimiento antes referido. En el primer periodo, Ponce cuenta la historia de la vida familiar, del barrio y de la comunidad

mexicoamericana. En el segundo, relata el descubrimiento de los aspectos religioso y social que permean sus pensamientos, cuestionamientos y valores surgidos en la familia, la escuela y la comunidad. Y en el tercero, narra un conjunto de historias de diversa índole en las que se encuentra un tono optimista y nostálgico de la vida en Pacoima.

Los tres apartados desarrollan cronológicamente el relato de vida de la narradora centrado en la infancia. Las historias presentan una idea de crecimiento y conocimiento, pero carecen de una actitud reflexiva pues no hay una crisis de la narradora con su pasado ni consigo misma, tampoco con la comunidad, menos aún con lo anglo; más bien persigue un reconocimiento de la cultura chicana. Annie Eysturoy comenta en *Daughters of self-creation* que algunas escritoras chicanas relatan su proceso de crecimiento y confrontación con la sociedad pero en *Calle Hoyt* esto no siempre se narra de manera directa.⁹⁵

El tema del aprendizaje durante la infancia subraya la relevancia de ese momento en Ponce para encontrarse a sí misma, entablando una interacción con el contexto cultural. Esta autora elige el *bildungsroman* para revisar las narrativas chicanas, sólo que éstas buscan transgredir los géneros literarios tradicionales desde sus propuestas particulares: «They are 'inventing' the female version of the *Bildungsroman*». Apunta que el tránsito de niña a adolescente es un tema recurrente en la literatura chicana manifestado a través de los ritos de paso, de la revisión y recolección de su pasado para comprender su yo femenino: «In both cases the emphasis is on the education of the self emerging from the interaction between the self and the world».⁹⁶

La infancia se organiza en *Calle Hoyt* a partir de la influencia de ciertas instituciones: la escuela, la religión y la familia, en tanto espacios de aprendizaje para la protagonista.⁹⁷ Con frecuencia, la literatura autobiográfica rememora los primeros años de vida para indagar en los orígenes desde una perspectiva nostálgica y romántica. Esta etapa es una especie

⁹⁵ Véase el ensayo de Juan Bruce Novoa, «Eva Antonia Wilbur Cruce: la autobiografía como *bildungsroman*», en Aralia López et al., *Mujer y literatura mexicana y chicana, culturas en contacto*, México, El Colegio de la Frontera Norte/ El Colegio de México/ Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 1990, p. 223.

⁹⁶ Annie O. Eysturoy, *Daughters of self-creation. The contemporary chicana novel*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1996, p. 4.

⁹⁷ Con relación a Mary Helen Ponce y la educación en <<http://www.sscnet.ucla.edu/csrc/webwriters.html>>.

de *paraíso perdido* en la tradición de la literatura latinoamericana, y en la autobiografía moderna alude a un periodo pleno de elementos significativos y simbólicos que remiten a un pasado idílico.⁹⁸ La tarea de reconstruir la infancia cumple una función doble en *Calle Hoyt*: revalorar a la protagonista y asumir un sentido didáctico frente a la comunidad. La recuperación del pasado incide en el presente de la narradora pero, sobre todo, en el de la comunidad a la que dirige su libro.

Con respecto al aprendizaje de la protagonista, éste gira en torno a una afirmación de valores, a la educación familiar, a la presencia de la religión católica, así como al reconocimiento de las tradiciones mexicanas, aunque también se menciona la influencia estadounidense al interior de la comunidad mexicoamericana. Estos aspectos registran el recorrido o el desplazamiento que la narradora debe llevar a cabo en el contexto cultural e institucional en el que se desenvuelve. La educación que prevalece para la narradora se divide en una mexicana y otra estadounidense; la primera está representada por la familia y la religión católica dentro del espacio que es la casa; en cambio la segunda se liga al sistema de educación público estadounidense:

El concepto mexicano de «la educación» es un elemento que se prueba como más válido en cuanto que reafirma los valores de la solidaridad y el respeto a través de la noción mexicana de «bien educado» frente a «mal educado». Este nuevo enfoque de lo que se entiende por educación, servicio que abarca una lectura extensa de lo que entendemos por «cultura» y por experiencia [...]. La inclusión del término «bien educado» (elemento desplazado del contexto cultural mexicano) dentro de la tradición autobiográfica norteamericana, crea una curiosa paradoja: esta noción subvierte el orden que *a priori* juzga la cultura mexicana como premoderna y atrasada, frente a la cultura estadounidense, símbolo de modernidad, más «civilizada» y más avanzada.⁹⁹

Al parecer de Velasco, para la cultura chicana el concepto de «educación» oscila entre lo mexicano y lo anglo, ambivalencia que Ponce manifiesta en sus textos y que remiten a la experiencia bicultural, pero que están in-

⁹⁸ Acerca de la tradición autobiográfica en la literatura hispanoamericana, véase Silvia Molloy, *op. cit.*

⁹⁹ Juan Velasco, *Los laberintos de la mexicanidad: la construcción de la identidad en la autobiografía chicana contemporánea*, Los Ángeles, University of California (tesis de doctorado), 1995, p. 219.

sertos en los discursos de poder que sugieren a la cultura estadounidense «avanzada» y a la mexicana «atrasada». Sin embargo, es interesante ver cómo ser o estar «bien educado» es una idea que varía con los contextos socioculturales. En Ponce, la educación escolar se identifica con el mundo anglo; la escuela se representa en un ámbito de armonía, a la que se agradece la condescendencia del sistema con las familias mexicanas pues hace llevadero el proceso de asimilación y adaptación:

Nuestra maestra de kinder era la señora Paddington. Era de estatura mediana, bonita pero muy delicada. Sus cabellos colgaban sin dirección alguna. Sus ojos amielados tenían rasgos de calma y compasión. Como veníamos de familias pobres mexicanas, era comprensiva de la falta de higiene, aprendizaje y modales. Pero era su deber enseñarnos el inglés. Era firme y a la vez dulce al decir *speak English, English*: «Hablen sólo en inglés, inglés» [...]. ¡La escuela era maravillosa! Cada día aprendía algo nuevo y hacía nuevos amigos. Los maestros estaban más que dispuestos a enseñarnos y muchas veces se quedaban después de la clase para ayudarnos con el inglés y las matemáticas, que eran las materias más difíciles.¹⁰⁰

En el sistema educativo anglo, el inglés es una herramienta de adaptación y sobrevivencia que permite alcanzar el éxito dentro de la sociedad y los espacios públicos. La imagen positiva de la escuela se establece como un aprendizaje cultural y de despojo del español. Cabe aclarar que la postura personal de la protagonista difiere de las apreciaciones de otros personajes. La actitud de Ponce mantiene un constante vaivén entre vivir en la cultura dominante sin perder su herencia cultural, a la vez que expone las prácticas de discriminación contra los mexicanos:

Todo el mundo, especialmente la gente grande, decía que Concha era muy tímida porque nunca respondía a nadie, mucho menos a los maestros. Al igual que el resto de los mexicano-americanos, tenía desconfianza de este mundo anglosajón, especialmente en la escuela donde nos sentíamos como ciudadanos de segunda calidad, debido a nuestras costumbres raras, nuestros nombres difíciles de pronunciar y nuestro inglés imperfecto. En la escuela nos repetían constantemente: «Hablen inglés, sólo inglés». «Ya no están en México». Algunos, como Nancy, no se quedaban callados, pero otros al igual

¹⁰⁰ Mary Helen Ponce, *Calle Hoyt*, pp. 160-161, 171.

que Concha, simplemente bajaban la cabeza y no decían nada. Vivíamos en dos mundos: el barrio lleno de seguridad, consuelo y aceptación, y el Otro, el de las instituciones tales como la escuela, que se empeñaban en higienizarnos, americanizarnos y despiojarnos por lo menos una vez al año. Esto ocurría casi siempre durante la primavera, que es cuando todo, incluyendo los piojos, se crían mejor.¹⁰¹

La protagonista hace referencia a esas dos perspectivas, ya que tanto la mirada de armonía como la de desconfianza forman parte de la percepción de la escuela en tanto espacio de aprendizaje. La familia rige y organiza la vida de la narradora, siempre dentro del orden y las buenas costumbres acorde con el aprendizaje y afirmación de la cultura chicana que desea proponer. De nuevo se rescata una imagen positiva que valora el trabajo en casa de las mujeres y el comportamiento social asociado con la cultura mexicana:

En nuestra casa había mucha organización. Como éramos una familia numerosa y a nuestros papás les gustaba mantenernos ocupados y sin meternos en problemas, cada uno tenía su trabajo asignado de acuerdo a su edad y capacidad. Protestando, pero respetuosamente, hacíamos nuestros trabajos, tratando de complacer a nuestros papás, para quienes la limpieza y el orden eran evidentes en todo lo que hacían [...]. En la calle Hoyt había ciertas reglas de comportamiento que los muchachos y las muchachas debían seguir, aun aquellos niños que todavía no eran adolescentes.¹⁰²

Iglesia y religión católica, instituciones centrales en el proceso de crecimiento, influyen en la construcción del sujeto femenino. La religión aparece en no pocas ocasiones y sirve para ordenar la estructura narrativa, pues en las historias se consignan fechas de celebraciones religiosas, de manera que su presencia e importancia en la cultura chicana se considera un legado cultural. La narradora también señala la influencia estadounidense en las prácticas religiosas, en las cuales, la transformación y negociación eran evidentes:

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 171-172.

¹⁰² *Ibid.*, pp. 56, 407.

Cuando yo tenía unos once años, el Reverendo Richard S. Muller, O.M.I., fue asignado a la iglesia del Ángel Guardián. Su llegada nos llenó de emoción porque aunque queríamos mucho a nuestro antiguo cura Juanito, todas sus ideas eran anticuadas y pasadas de moda. La llegada de este nuevo sacerdote, joven y energético, tuvo gran influencia sobre mí. Aunque antes me gustaba todo lo relacionado con la iglesia, como cantar en el coro e ir al catecismo, ahora estaba entusiasmada con los diversos grupos juveniles propuestos por nuestro cura.¹⁰³

A pesar de las pocas críticas al patriarcado así como del respeto por la religión, en el relato «Catecismo» la protagonista hace una crítica a la estructura jerárquica y patriarcal de la iglesia. En otros casos menciona las diferencias en la educación de los hombres y de las mujeres al interior de la familia, donde los hermanos tienen una mayor autoridad y privilegios. En general, Ponce no realiza una crítica directa hacia lo masculino, sino que señala algunas diferencias de género que forman parte de pueblo en que vive. La mayoría de las autoras chicanas establecen un vínculo con el espacio y destacan su pertenencia a la clase trabajadora de los Estados Unidos, lo que define su experiencia y su lucha por mejorar su vida, pues esta literatura aborda la conciencia de clase social:

«¿Por qué escribir de Pacoima?», preguntaba la gente con frecuencia. «Ese lugar [nunca lo llamaban pueblo] está infestado de pandillas y drogas». No tengo una respuesta fija, sólo que tuve una niñez muy feliz. Y seguí escribiendo de lo que mis amigos llaman mi «Macondo».¹⁰⁴

El regreso a Pacoima se debe a la nostalgia de la narradora, momento en que la familia, la solidaridad y la identidad mexicanoamericana conforman una unidad. *Calle Hoyt* tiene una característica particular respecto de las demás narrativas que analizo: no presenta un desplazamiento geográfico, es decir, Pacoima es un lugar fijo en la memoria de la narradora. Sólo el desplazamiento de los inmigrantes refleja el dinamismo, como un fenómeno social y económico que reitera la llegada constante de familiares para trabajar los campos agrícolas. Lo anterior también se relaciona con la educación escolar estadounidense, que representa una vía de acceder a otro tipo de vida:

¹⁰³ *Ibid.*, p. 351.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 2.

Un año durante el mes de octubre, participamos en un programa de educación para los hijos de los trabajadores temporales, los trabajadores migrantes (así nos clasificaban). Empezamos a ir a la escuela de Camarillo. El programa nos ayudaba a continuar nuestra educación mientras estábamos en la cosecha, y así cuando regresáramos a casa, nos dejarían pasar el próximo año [...]. Los demás estudiantes eran todos güeros, hijos de los dueños de los cultivos, y también de las gentes que vivían por ahí. Nos miraban con la curiosidad típica de un niño. Josey y yo nos sentíamos incómodos. Nuestras manos teñidas delataban que éramos *migrant workers*; nuestro inglés imperfecto indicaba nuestra falta de educación. Sólo cuando leíamos en voz alta me sentía tan lista como el resto de los estudiantes. Yo era bilingüe.¹⁰⁵

Tener o carecer de acceso a la educación se asocia con diferencias raciales, el nivel económico y el dominio del idioma. Pertenecer a la clase social trabajadora y ser pobre se asume con dignidad en esta obra de Ponce, no así en *La casa en mango street*. Lo que caracteriza el proyecto de esta autora es la idealización de las instituciones y el tono de armonía que mantiene con el entorno, con su aprendizaje y con su interacción en ambas culturas, manifestando que al ser bilingüe recibe un trato diferente.

Testimonio y desplazamiento generacional de las identidades

Mary Helen Ponce conjuga la autobiografía y el testimonio en su propuesta literaria, se trata de una estrategia narrativa que le permite recuperar testimonios para dar un carácter de documento cultural al relato autobiográfico, y a la vez señalar la intertextualidad y el desplazamiento formal de esta narrativa a partir de una hibridez textual. La relación entre autobiografía y testimonio es muy cercana debido a que el testimonio se ha considerado un género ambiguo y dinámico, definible de la siguiente manera:

El autor se propone documentar —con la autosuficiencia y el dominio de las herramientas literarias características del escritor que redacta su autobiografía—, a través de ciertas experiencias personales, hechos cuya relevancia para la sociedad le parece que urge que se den a conocer; esta última con-

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 254.

dición basta para que identifiquemos su discurso como testimonial [...]. Lo que caracteriza internamente al testimonio es el deseo de cierto individuo de documentar —de dar testimonio de— una serie menor o mayor de hechos, los que muy a menudo aparecen organizados en una estructura biográfica debido a la convicción de que narrados en relación a una vida, desde la perspectiva privilegiada de su testigo o de su protagonista (de ahí que la primera persona sea imprescindible en este discurso), se percibirá mejor su importancia social o histórica, pues el propósito último del narrador es cambiar o, al menos, influir en el orden social.¹⁰⁶

La narradora de *Calle Hoyt* se centra en la historia de su vida y documenta su experiencia personal, igual que sucede en muchas autobiografías y testimonios latinoamericanos. El testimonio, muy utilizado entre los grupos subalternos para expresar su represión o desventaja social, permite delimitar a la narradora su condición marginal de mujer y chicana. Lo testimonial en las narrativas autobiográficas expone a un sujeto que relata su vida como testigo y participante, sin ningún mediador o investigador social de por medio. Ponce propone el texto autobiográfico como historia social o colectiva que es parte de una investigación antropológica, colocando así a la narrativa chicana dentro de los estudios culturales:

Como estudiante de antropología y estudios chicanos en la Universidad Estatal de California, Northridge (1974-80), efectué un estudio comparativo de las costumbres de Semana Santa en tres diferentes generaciones: abuelos, padres y mi propia familia. Al evocar los detalles de la Semana Santa, lo que hacíamos, lo que comíamos, comencé a recordar otros eventos, las cosas divertidas que ocurrían en nuestro pueblo de Pacoima, California: el circo, las jamaicas, las misiones, las vistas. Cada evento era un posible cuento.¹⁰⁷

Lo autobiográfico en Ponce tiene como base una reflexión antropológica sobre su cultura, su vida familiar y comunitaria. En la cita anterior, mientras comenta su trayectoria académica y su formación, muestra los cruces entre la escritura de su autobiografía y la conciencia de escribir su relato como testimonio cultural. *Calle Hoyt* sigue un camino de anécdotas e

¹⁰⁶ Julio Rodríguez Luis, *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 99-100.

¹⁰⁷ Mary Helen Ponce, *Calle Hoyt*, p. 1.

historias personales y ajenas que recuperan las tradiciones mexicanas y estadounidenses a lo largo de varias generaciones de mexicoamericanos.

La génesis del texto se sitúa entre la ambigüedad de la memoria y la investigación cultural «objetiva», pues la autora comenta que lo escribió de «memoria»: «El producto final es una autobiografía, o relato de vida, pero a la vez una historia colectiva».¹⁰⁸ El relato de vida surge de la relación con los otros y describe el contexto cultural como si la narradora fuera una etnógrafa, pero incluye la imaginación para recrear su identidad. Según Alvina Quintana, la literatura escrita por mujeres representa personajes femeninos inmersos en una realidad cultural, al tiempo que narra los procesos de crecimiento, donde las voces, las experiencias y los ritos de paso llevan a un reconocimiento de la condición de mujer.

En *Calle Hoyt*, Mary Helen Ponce ofrece su testimonio en tanto herramienta de análisis cultural o compendio de costumbres, pues si bien se cuenta la vida desde los recuerdos que conducen a la familia, al pueblo e incluso a los objetos, no sólo se imponen metáforas de éstos, sino que también se encuentran descripciones detalladas de personas, actividades económicas, y costumbres ligadas a la herencia mexicana y al proceso de transculturación.¹⁰⁹

La estrategia testimonial y su nexa con lo autobiográfico rescatan la experiencia personal de la narradora en la construcción de la identidad, además de confirmar la hibridez cultural entre lo mexicano y lo anglo a través de un proceso de asimilación y de resistencia. Esa hibridez, rasgo de la identidad chicana y de la mexicoamericana en general, constituye un aspecto vital en esta narrativa porque muestra el desplazamiento de las identidades dentro de la comunidad que recrea Ponce, llevando a cabo, en este caso, cruces culturales y los formales. La narradora de *Calle*

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 2.

¹⁰⁹ Este término se refiere a los procesos de intercambio cultural: «La teoría de la aculturación fue criticada por su visión lineal y determinista, y en 1948 Fernando Ortiz propuso el concepto de transculturación como el cambio de una cultura a otra, ponderando no sólo el proceso de adquisición de una nueva cultura, sino también la pérdida o desarraigo de la cultura original, en un proceso de parcial desaculturación, así como una reaculturación o creación de nuevos fenómenos culturales; [...] sin embargo] las identidades tradicionales, profundas o persistentes sufren importantes transformaciones en la interacción con los procesos de globalización, pero no se difuminan de una manera tan simple como plantean las teorías asimilacionistas, sino que pueden asumir una actitud de recreación y de resistencia cultural, e incluso de invención identitaria», en José María Valenzuela Arce, *El color de las sombras. Chicanos, identidad y racismo*, México, El Colegio de la Frontera Norte, 1998, pp. 62-63.

Hoyt presenta lo intercultural no en conflicto consigo misma sino relatando historias de otras mujeres de la familia y de la comunidad que, según su edad y generación, presentan una mayor o menor identificación o conflicto intercultural.

La expresión de las generaciones se aprecia en la migración donde se actualiza la dinámica de las identidades así como la que hay entre lo tradicional y lo nuevo, entre el primer y el tercer mundo. Asimismo, se propone la identidad mexicoamericana como una banda de Moebius,¹¹⁰ a manera de metáfora del entrelazamiento infinito, en la cual: «La inmigración es la fuerza primordial que cambia la fábrica social de los chicanos».¹¹¹

Las diferentes generaciones y el proceso migratorio conforman un camino constante en la construcción de identidades en el entramado social, factor determinante en la identidad chicana. A lo largo del siglo XX han llegado inmigrantes desde la segunda y la tercera generación. El conjunto de comunidades mexicoamericanas ha estado dividido por la variedad geográfica, generacional y de género; grupos que se renuevan gracias a las continuas migraciones de personas que han vivido en los Estados Unidos desde que los atravesó la frontera en 1848. Las regiones donde se concentra una gran población de origen mexicano se ubican en el sureste, o cercanas a la zona fronteriza, y hoy en día también se encuentran en ciudades del norte de los Estados Unidos.

Pacoima no es un espacio geográficamente fronterizo, pero de manera indirecta sugiere el tema de la migración y de los cruces de frontera. Y aunque la narradora no es inmigrante, deja en claro que los pobladores de Pacoima han pasado y siguen pasando por este proceso, según se lee en el relato «La nuez»: «Los mexicanos eran conocidos por ser muy trabajadores. En aquella época, muy pocos braceros vivían en el norte, aunque muchos vivían en Pacoima».¹¹² La migración determina la hibridación

¹¹⁰ Gómez Peña emplea esta frase para referirse al ser fragmentado en la frontera, en el sentido de estar fuera; mientras que yo lo uso para referirme al movimiento constante: «Pero la frontera no era una línea recta. Más bien se parecía a una cinta de Moebius. Sin importar dónde estuviera, siempre me encontraba del otro lado», fracturado e incompleto, añorando sin cesar mis otros rostros, mi otra casa, mi otra tribu», en Guillermo Gómez Peña, «Atrás de la cortina de tortilla», *La Jornada Semanal*, Nueva Época, México, número 109, abril, 1997, p. 8.

¹¹¹ Richard Griswold del Castillo, «Chicanos y latinos en el 2000. El fin de Aztlán», en *Viceversa*, México, número 80, enero, 2000, p. 37.

¹¹² Mary Helen Ponce, *Calle Hoyt*, p. 239.

de cultural y el cambio generacional que continúa el proceso bicultural diversificado dentro de los Estados Unidos.

Por medio de las diferentes generaciones, Ponce muestra los cambios culturales de las mujeres en la familia, como la madre y las hijas, así como de otros personajes de la comunidad; percepción relacionada con la experiencia histórica acerca del legado cultural mexicano y la cultura estadounidense. La narradora, hija de una familia de clase trabajadora, aún es cercana a su herencia mexicana (las costumbres, los valores morales y la lengua) porque sus padres nacieron en México, lo que la convierte en la primera generación como mexicoamericana. La narración de vida de Ponce se supone que abarca de los años treinta a los cuarenta, pero en realidad narra un pasado más lejano:

Mi padre, quien había venido a este país a la edad de diecisiete años a acompañar a sus hermanos mayores Félix y Gabriel, encontró trabajo en las limoneras de Ventura. Ahorró su dinero y se regresó a México. A la edad de veintidós, se casó con mi mamá, quien en aquellos entonces tenía como veinte. Vivían en Barretos, un rancho cerca de León, Guanajuato, como hasta 1915, cuando mi papá decidió emigrar a este país permanentemente. Una vez arreglaron todos sus papeles [...]. Con frecuencia, mi mamá platica acerca del viaje.¹¹³

En la cita anterior, Ponce recuerda la migración de sus padres en 1915 a los Estados Unidos. La historia familiar ejemplifica la aceptación y el rechazo que las distintas generaciones expresan hacia la cultura estadounidense, contrastes evidentes entre la población más joven, cercana a lo norteamericano, y las más «viejas», con mayor afinidad con lo mexicano. Personas pertenecientes a la primera y segunda generación de origen mexicano tienen una menor integración y contribuyen a crear brechas y diferencias culturales. En los años sesenta, hubo una actitud negativa hacia la asimilación de lo anglo, como expone Juan Gómez Quiñones en «On culture», donde el término «asimilación» se define más bien como pérdida total o parcial de la herencia cultural mexicana:

La cultura mexicana en Estados Unidos está dividida en tres sectores o subculturas: 1) los que se dedican a la asimilación, en su mayoría perso-

¹¹³ *Ibid.*, p. 27.

nas que están fuera del contexto cultural chicano; 2) un grupo de transición que vive en un limbo y 3) aquellos a los que se les llama mexicanos, más cercanos en espíritu a la realidad del sur de la frontera que a la vida anglosajona.¹¹⁴

La clasificación de Quiñones propone en términos más expansivos una división muy tajante y apunta hacia una actitud de separación que en la actualidad es vista en términos de hibridez, pues integra a la comunicad latina y no sólo la mexicana. En las últimas décadas, Ilan Stavans opina que mexicoamericanos pertenecientes a distintas generaciones suelen asimilar lo anglo para sobrevivir y mejorar su nivel de vida:

Los intérpretes culturales [...] sugieren que los latinos, que viven en un universo de contradicciones culturales y realidades fragmentarias, han dejado de ser beligerantes a la manera típica en que lo eran durante la década del *antebellum* [...]. «El nuevo latino» (*the new latino*): una imagen colectiva cuyo reflejo se elabora como la suma de sus partes en una metamorfosis irrestricta y dinámica, un espíritu de «aculturación» y perpetua traducción (lingüística y espiritual) [...]. El concepto de asimilación negativa ha cedido su lugar a la idea de una guerra cultural en la que los latinos son los soldados en la batalla para cambiar a Estados Unidos desde dentro, para inventar su núcleo interno.¹¹⁵

Tanto la postura de Quiñones como la de Stavans —pertenecientes a épocas distintas— incluye una postura política sobre la cultura estadounidense, sólo que la de Stavans brinda más apertura a la diversidad de estos procesos en la negociación de la identidad entre lo anglo y lo mexicano. Notamos que Ponce participa de una postura contemporánea donde la asimilación no es vista negativamente por parte de quienes ya tienen dos o tres generaciones en los Estados Unidos, sino como el proceso natural de la interacción de dos culturas.

Para el universo femenino, figuras como la madre y la abuela son contradictorias, ya que representan la autoridad y los modelos femeninos, pero también aluden a un mundo convencional y tradicional relacionado con lo mexicano. Se identifica lo viejo con lo mexicano, y lo nuevo

¹¹⁴ Juan Gómez Quiñones, «On culture», *Revista Chicano-Riqueña*, Nueva York, *Bilingual Review*, año 5, número 2, primavera, 1977, p. 30.

¹¹⁵ Ilan Stavans, *La condición hispánica. Reflexiones sobre la cultura e identidad en los Estados Unidos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 26-28.

con la influencia estadounidense, el pasado con lo antiguo y el presente con lo nuevo; incluso personajes femeninos más jóvenes rechazan la herencia cultural mexicana, como lo asume una hija en esta historia:

Trina creció en una época de muchos cambios que surgieron al terminar la guerra; fue un tiempo cuando nada parecía ser igual: las ropas, los peinados, los carros y las actitudes. Trina y sus amigas criticaban a sus papás por ser chapados «a la antigua» (después yo hice lo mismo). Se burlaban de dichos y tradiciones mexicanas, masticaban una cantidad de chicle y les fascinaban los «cool cats» que eran «*hep to the jive*». Pocos padres en la vecindad podían comprender a estos nuevos adolescentes, quienes querían ser iguales que las muchachas americanas de las películas.¹¹⁶

En *Calle Hoyt* se expresan varias voces femeninas de la comunidad y se advierten los cambios sociales en el legado cultural mexicano y estadounidense como un proceso de integración y de resistencia, donde la generación más joven busca incluso reconocerse como estadounidense. Mientras tanto, la narradora pretende un equilibrio al describir estos cambios sociales y al reconocer lo positivo de cada influencia cultural, sin lograrlo en su totalidad, pues Ponce muestra una inclinación muy marcada hacia el mundo anglo en el que participa cotidianamente y necesita para poder integrarse a la sociedad norteamericana. Muchas veces la integración trae consigo la pérdida de costumbres y se denota en la preferencia lingüística, condicionada por la ocupación, el sueldo, generación o años de residencia en el país, como se vio antes con el nombre de Ponce y su experiencia en la escuela.

La autora señala el proceso dinámico y ambivalente que ha movilitado a los chicanos(as) a tener una vivencia de la diversidad. Generaciones más recientes han asimilado lo anglo, por ello Ponce considera necesario dar su testimonio y reconstruir una imagen positiva de los mexicoamericanos. *Calle Hoyt* desde una narrativa autobiográfica y testimonial recupera la memoria colectiva dando un sentido didáctico, de aprendizaje o reaprendizaje al legado cultural mexicano; es decir, se refiere a la transculturación como a un proceso educativo. La hibridez cultural y la oscilación entre lo mexicano y lo anglo sugieren una tendencia hacia la superación personal o educativa que redundará en una mejor adaptación al mundo anglo visto

¹¹⁶ Mary Helen Ponce, *Calle Hoyt*, p. 50.

nas que están fuera del contexto cultural chicano; 2) un grupo de transición que vive en un limbo y 3) aquellos a los que se les llama mexicanos, más cercanos en espíritu a la realidad del sur de la frontera que a la vida anglosajona.¹¹⁴

La clasificación de Quiñones propone en términos más expansivos una división muy tajante y apunta hacia una actitud de separación que en la actualidad es vista en términos de hibridez, pues integra a la comunicada latina y no sólo la mexicana. En las últimas décadas, Ilan Stavans opina que mexicoamericanos pertenecientes a distintas generaciones suelen asimilar lo anglo para sobrevivir y mejorar su nivel de vida:

Los intérpretes culturales [...] sugieren que los latinos, que viven en un universo de contradicciones culturales y realidades fragmentarias, han dejado de ser beligerantes a la manera típica en que lo eran durante la década del *anties establishment* [...]. «El nuevo latino» (*the new latino*): una imagen colectiva cuyo reflejo se elabora como la suma de sus partes en una metamorfosis irrestricta y dinámica, un espíritu de «aculturación» y perpetua traducción (lingüística y espiritual) [...]. El concepto de asimilación negativa ha cedido su lugar a la idea de una guerra cultural en la que los latinos son los soldados en la batalla para cambiar a Estados Unidos desde dentro, para inventar su núcleo interno.¹¹⁵

Tanto la postura de Quiñones como la de Stavans —pertenecientes a épocas distintas— incluye una postura política sobre la cultura estadounidense: sólo que la de Stavans brinda más apertura a la diversidad de estos procesos en la negociación de la identidad entre lo anglo y lo mexicano. Notamos que Ponce participa de una postura contemporánea donde la asimilación no es vista negativamente por parte de quienes ya tienen dos o tres generaciones en los Estados Unidos, sino como el proceso natural de la interacción de dos culturas.

Para el universo femenino, figuras como la madre y la abuela son contradictorias, ya que representan la autoridad y los modelos femeninos, pero también aluden a un mundo convencional y tradicional relacionado con lo mexicano. Se identifica lo viejo con lo mexicano, y lo nuevo

¹¹⁴ Juan Gómez Quiñones, «On culture», *Revista Chicano-Riqueña*, Nueva York, *Bilingual Review*, año 5, número 2, primavera, 1977, p. 30.

¹¹⁵ Ilan Stavans, *La condición hispánica. Reflexiones sobre la cultura e identidad en los Estados Unidos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 26-28.

con la influencia estadounidense, el pasado con lo antiguo y el presente con lo nuevo; incluso personajes femeninos más jóvenes rechazan la herencia cultural mexicana, como lo asume una hija en esta historia:

Trina creció en una época de muchos cambios que surgieron al terminar la guerra; fue un tiempo cuando nada parecía ser igual: las ropas, los peinados, los carros y las actitudes. Trina y sus amigas criticaban a sus papás por ser chapados «a la antigua» (después yo hice lo mismo). Se burlaban de dichos y tradiciones mexicanas, masticaban una cantidad de chicle y les fascinaban los «cool cats» que eran «*hep to the jive*». Pocos padres en la vecindad podían comprender a estos nuevos adolescentes, quienes querían ser iguales que las muchachas americanas de las películas.¹¹⁶

En *Calle Hoyt* se expresan varias voces femeninas de la comunidad y se advierten los cambios sociales en el legado cultural mexicano y estadounidense como un proceso de integración y de resistencia, donde la gente más joven busca incluso reconocerse como estadounidense. Mientras tanto, la narradora pretende un equilibrio al describir estos cambios sociales y al reconocer lo positivo de cada influencia cultural, sin lograrlo en su totalidad, pues Ponce muestra una inclinación muy marcada hacia el mundo anglo en el que participa cotidianamente y necesita para poder integrarse a la sociedad norteamericana. Muchas veces la integración trae consigo la pérdida de costumbres y se denota en la preferencia lingüística, condicionada por la ocupación, el sueldo, generación o años de residencia en el país, como se vio antes con el nombre de Ponce y su experiencia en la escuela.

La autora señala el proceso dinámico y ambivalente que ha movilizó a los chicanos(as) a tener una vivencia de la diversidad. Generaciones más recientes han asimilado lo anglo, por ello Ponce considera necesario dar su testimonio y reconstruir una imagen positiva de los mexicoamericanos. *Calle Hoyt* desde una narrativa autobiográfica y testimonial recupera la memoria colectiva dando un sentido didáctico, de aprendizaje o reaprendizaje al legado cultural mexicano; es decir, se refiere a la transculturación como a un proceso educativo. La hibridez cultural y la oscilación entre lo mexicano y lo anglo sugieren una tendencia hacia la superación personal o educativa que redundará en una mejor adaptación al mundo anglo visto

¹¹⁶ Mary Helen Ponce, *Calle Hoyt*, p. 50.

como lo moderno. La movilidad entre uno y otro mundo se refleja en «los cruces entre lo moderno y lo tradicional»: lo moderno se alcanza mediante nuevas costumbres, idioma y valores relacionados con el mundo anglo, mientras que lo tradicional tiene que ver con la familia y lo mexicano.

Para García Canclini, la sociabilidad híbrida se evidencia en cruces culturales, artísticos y sociales de varios grupos de la actual sociedad contemporánea y globalizada lleva a participar a grupos cultos y populares, tradicionales y modernos, donde lo regional o lo nacional debe concebirse ahora como la capacidad de interactuar con las múltiples ofertas simbólicas internacionales desde posiciones propias. De este modo, la modernidad no es necesariamente una etapa o una práctica a la que se puede ingresar o salir de ella, también cuestiona los cambios de identidad vistos como procesos de pasaje y transformación. Proceso analizado y visto a través del «yo» chicano» en la literatura:

El proyecto político de modernización que busca el reconocimiento de la pluralidad y las libertades de todos los ciudadanos [propone una] redefinición a través de la escritura del «chicano», donde se le asignan una serie de características orientadas a definir esta experiencia dentro del mundo de la modernidad representada por Estados Unidos.¹¹⁷

La protagonista de *Calle Hoyt* sitúa los cruces culturales que se perciben de la influencia de ambos países, pero parece que el aprendizaje del sistema escolar estadounidense fuera más avanzado que el mexicano. José Manuel Valenzuela, en *El color de las sombras. Chicanos, identidad y racismo*, presenta dos ideas fundamentales acerca del lugar que ocupan tales influencias. En primer lugar relaciona lo moderno con «el progreso como atributo concomitante. Un progreso lineal, necesario, insoslayable». En segundo lugar, advierte que este aprendizaje tiene que ver con procesos de asimilación provenientes de una relación no equitativa, ya que «los grupos considerados menos desarrollados son absorbidos culturalmente por los grupos o naciones desarrolladas y/o dominantes».¹¹⁸

Esa mezcla cultural en *Calle Hoyt* significa una pérdida total o parcial de lo mexicano, dependiendo de la cuestión generacional. El siguiente comentario se refiere a una persona que nació en los Estados Unidos:

¹¹⁷ Juan Velasco, *op. cit.*, pp. 235-236.

¹¹⁸ José María Valenzuela Arce, *op. cit.*

Pero a medida que pasó el tiempo, se modernizaron y adoptaron nuevas ideas. Hicieron lo que mi hermana Trina hacía: burlarse de los ignorantes que se regían por las costumbres antiguas. Con el tiempo, el altar de la Virgen de San Juan se convirtió en una atracción turística.¹¹⁹

El personaje muestra su apego a lo anglo y su resistencia a la cultura mexicana; sin embargo, también existe la actitud contraria de muchos mexicanoamericanos que no se registran como ciudadanos estadounidenses ni legalizan su situación de inmigrantes:

Aunque él y papá estaban de acuerdo en casi todo, el tío Nasario detestaba a la gente que quería obtener la ciudadanía americana. Todavía estaba muy allegado a México, y con frecuencia visitaba a sus parientes en Guanajuato. Le hacía la carrilla a mi papá por convertirse en un americano, cosa que él juraba no hacer nunca. En las fiestas del Dieciséis de Septiembre, se ponía una banderita mexicana en su solapa.¹²⁰

Lo anterior ilustra la división de opciones entre autoproclamarse mexicano y estadounidense: por un lado, el tío tiene orgullo de ser mexicano y, por otro, las hijas, a diferencia de la madre, ven las tradiciones mexicanas como algo caduco. Estas expresiones reflejan la vigencia entre lo nuevo y lo viejo, lo moderno y lo tradicional. Parece que el aprendizaje de la cultura anglo por parte de los grupos minoritarios es una obligación, pero lo contrario no sucede; la cultura dominante no necesariamente adopta a la mexicana:

En una ocasión, una maestra de la Primaria de Pacoima organizó una clase de costura para las señoras mexicanas de nuestro pueblo. Esto era parte del programa organizado por nuestra directora, la señora Goodsome, quien creía que todas las mujeres del barrio deberían aprender a cocinar y coser «al modo americano».¹²¹

En *Calle Hoyt*, la hibridez se expresa y sigue una movilidad trazada por la interacción y por un aprendizaje de las herramientas para sobrevivir en la nueva cultura sin llegar a perder la identidad, la que de hecho se propone

¹¹⁹ Mary Helen Ponce, *Calle Hoyt*, p. 105.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 121.

¹²¹ *Ibid.*, p. 180.

con nuevos esquemas. En los Estados Unidos se presenta una movilidad social, racial y generacional fuera y dentro de la comunidad mexicoamericana «que incluye competencia, conflicto (lucha por estatus, posiciones, oportunidades y privilegios), adaptación (arreglo práctico que controla el conflicto) y asimilación».¹²²

Ponce privilegia la descripción más que el tono ensayístico y elige hablar de las fiestas religiosas como parte de su formación, elaborando un trabajo de rescate de la cultura popular mexicana, por ejemplo, de Semana Santa, Navidad y día de Todos los Santos. La descripción brinda la posibilidad de que el lector conozca la cultura, a la vez que aprende de los retos y de la vida cotidiana de la cultura chicana, de este modo, ofrece su testimonio dirigido a la comunidad y a la sociedad estadounidense como un proyecto educativo.

Diversas nociones de educación entre las culturas mexicana y estadounidense están presentes en el discurso de otros personajes como formas de la interacción del conocimiento de ambas culturas. Cuando se adquiere el inglés y conocimientos más «civilizados», también se tiene una conciencia de pérdida de la cultura mexicana. Ponce no huye de la diferencia, sólo mantiene una actitud intermedia que le permite vivir en los Estados Unidos; reconoce elementos de esta cultura en su crecimiento pero sin llegar a designarse como estadounidense. Por el contrario, su proyecto didáctico y testimonial muestra la urgencia por dar a conocer la memoria colectiva y por buscar una transformación en la comunidad. En este sentido, el tema de la educación se vincula con el aprendizaje de la protagonista y con el posible lector al establecer una comunicación acerca de las enseñanzas a futuras generaciones, para evitar el olvido y reconocerse en las historias relatadas.

La producción del conocimiento de las chicanas en las universidades

En *Calle Hoyt* no se cuestiona el género autobiográfico *perse*, pero sí se integra lo testimonial para enunciar la verdad de la narradora y de los habitantes de Pacoima, y para buscar un reconocimiento de voces anónimas. La narrativa autobiográfica adquiere forma de documento testimonial y didáctico que muestra los cruces textuales: lo didáctico

¹²² José María Valenzuela, *op. cit.*, pp. 63-64.

enfatisa la necesidad de rescatar el legado mexicano mediante un discurso contestatario que afirme, recupere y recree la etnicidad. Asimismo, el desplazamiento de la representación de la narradora puntualiza el proceso de crecimiento y de aprendizaje para reconocer la experiencia personal como fuente de conocimiento cultural.

Los elementos anteriores confluyen en la narrativa de vida, vinculada con el tema de la educación como medio para adquirir poder dentro de la sociedad estadounidense gracias a la obtención de espacios académicos. En este sentido, la obra de Ponce legitima la lucha de las chicanas por consolidar espacios literarios y de aprendizaje dentro del ámbito universitario. Las mexicoamericanas como Ponce han tenido que vivir en la cultura estadounidense pero dado que ésta las ha discriminado, ellas establecen una relación de resistencia o tensión en sus obras:

Al otro lado del pueblo estaba el teatro Rennie. Era más grande y tenía una ancha sala con alfombra marrón y dos quioscos de golosinas y botanas. Pero les estaba prohibida la entrada a la chicanada, a los mexicoamericanos de Pacoima y de «Sanfer». La mayoría de sus clientes eran anglos [...]. Pero no me sentía bien al burlarme de los japoneses de piel color de oliva y de los italianos prietos. Nosotros ni éramos rubios, ni teníamos los ojos azules, sino café. Morenos, trigueños, prietos, no lo suficientemente blancos para ser aceptados en el teatro Rennie, pero sí alentados a hacerles burla a otros quienes, al igual que nuestros antepasados mexicanos, habían luchado y perdido una batalla contra este país. Personas a quienes hasta el día de hoy se les hace burla y se les llama «mexicanos sucios».¹²³

La identidad de la protagonista se construye en términos de contradicción, síntesis y negociación con ambas culturas, pero siempre emerge su situación de subalterna ante a la cultura estadounidense. En *Calle Hoyt*, el aspecto racial y la clase social son herramientas que la protagonista emplea en esa lucha que sostiene para ser reconocida como escritora y para que su textualidad sea legitimada. La concepción de esta literatura y de las escritoras chicanas como tercer mundista debido a razones socioculturales, políticas y de género, parece proponer, menciona Saldivar Hull, «un feminismo fronterizo» pues cruzan todas esas fronteras que las marginan para poder escribir. Más allá de expandir el Feminismo Chicano y

¹²³ Mary Helen Ponce, *Calle Hoyt*, pp. 424, 429.

su agenda (el género, la raza, la clase, la etnicidad y la orientación sexual), sus teorías feministas buscan redireccionar y enriquecer el feminismo a partir de la multiplicidad de experiencias que cruzan fronteras.

También influye en la narrativa de Ponce sus estudios universitarios en antropología, hecho que brinda un carácter interdisciplinario a su texto. Ser escritora y tener un grado universitario es sin duda un logro para ella, ya que la educación significa ascenso social y sobre todo un valor y un instrumento de lucha política. Ponce es un ejemplo de aquellas chicanas que han tenido que cruzar fronteras económicas y raciales para poder llegar a la universidad:

Many Chicana writers, although not all, are from working-class families. They may be the first in their families to be educated. Yet the phenomena that seemed to silence women at the same time enabled them to speak out—for and with the collectivity, as well as for themselves. In the writer's memories, in their witnessing, are many references to the chain of women who came before them and who supported them, evidence of the bonding with other women through which Chicana writers find their sustenance and their strength.¹²⁴

La actuación (*agency*) de la autora como escritora es lo que impera en *Calle Hoyt*. Mary Helen Ponce propone un cruce fronterizo cuando decide contar su historia, pero su cruce no es «ilegal» porque mantiene una actitud de armonía, aunque hay una resistencia cultural al recuperar la memoria de la comunidad. Ponce nunca sitúa a su narradora como una *outsider*, al contrario, quiere que sea valorada como una ciudadana mexicana, si bien como escritora se ubica entre las chicanas que están configurando un canon alterno. Lo fronterizo y la hibridez cultural cobran sentido en *Calle Hoyt* en la referencia de los sujetos originarios de Pacoima y en el cruce de la frontera de los migrantes. Aun así, Ponce en tanto escritora participa de una «estética fronteriza» al cruzar todas las limitaciones para producir un conocimiento alterno en una cultura híbrida. En palabras de Valle:

No hay una visión clara de una sociedad nueva, sino más bien conflicto entre múltiples experiencias, niveles de conocimiento y conceptos culturales. Las activistas, intelectuales, escritoras y académicas buscan desarrollar un

¹²⁴ Tey Diana Rebolledo, *op. cit.*, p. X.

nivel más amplio de conocimiento en el que puedan unir cuerpo y alma [...]. Una cultura híbrida se forja cuando los inmigrantes recién llegados tienen que coexistir con chicanos que han estado aquí cuatro generaciones o más.¹²⁵

El relato de Ponce presenta un nuevo sujeto femenino que asume dos aspectos para establecer su posición: la educación universitaria y el rol de escritora. La conciencia de clase presenta un límite generacional con otras mujeres, por ejemplo con sus madres y abuelas, quienes no tuvieron acceso a estas herramientas. Desde la introducción, Ponce se asume escritora y vocera de la comunidad pero el acto de narrar tiene que ver con un propósito que va más allá de la reconstrucción de su historia personal, pues en algunas entrevistas asocia esta función con una transmisora que da voz a quienes han sido silenciados.

Las posibilidades de nuevos desempeños y la apertura de espacios presentan de manera más compleja la situación de la mujer. Las chicanas han ganado espacios y no es posible esquematizarlas, pues varios mexicanos las caracterizan como pochas, pandilleras o indocumentadas, en diferentes medios de comunicación; sin embargo, es importante mencionar que en los últimos veinte años las chicanas se han convertido en profesionistas y líderes. De acuerdo con esta perspectiva, Ponce escribe su pasado para abrir una opción hacia el futuro; su autobiografía intenta lograr un aprendizaje en quienes la lean, busca un cambio para la comunidad mexicoamericana como una alternativa para la desventaja social y política como afirma aquí un polémico artista chicano:

Para lograrlo hace falta, más que patrullas fronterizas, murallas y leyes punitivas, mayor y mejor información sobre el otro. La cultura y la educación desempeñan un papel central en esta solución. Necesitamos conocer y aprender el idioma, la historia, el arte y la tradición cultural del otro. Debemos educar a nuestros hijos sobre los peligros del racismo y sobre la complejidad que entraña la vida en una sociedad multirracial y sin fronteras. Es decir la inevitable sociedad del siglo venidero.¹²⁶

¹²⁵ María Eva Valle, «Las chicanas: alcances y retos hacia el futuro», en *Vicerversa*, México, número 80, enero, 2000, p. 31.

¹²⁶ Guillermo Gómez Peña, *op. cit.*, p. 9.

Calle Hoyt revela la creación de la subjetividad contemporánea de las mexicanoamericanas, muestra los signos de una cultura híbrida, y constituye una reflexión de la propuesta tradicional del texto autobiográfico. De este modo se reactualizan las identidades colectivas de lo que debe entenderse por identidad chicana: una vía de trascender la censura provocada por la mirada del «otro».

MÉXICO EN EL IMAGINARIO DE LAS CHICANAS:
UNA TRANSICIÓN ENTRE MEXICANIDAD Y CHICANIDAD

Así que no sé cómo darte una definición de qué es ser chicano, porque es un poquito de todo, pero uno no suelta lo mexicano.

GLORIA ANZALDÚA

El movimiento material del viaje no lleva al viajero al esperado renacimiento, sino más bien a una confrontación con lo propio reflejado en lo otro, a reconocerse como individuo solitario, como expulsado, como mujer que tiene que andar y andará su propio camino.

OTMAR ETTE

Narrativa de vida a través de la fragmentación literaria

Los espacios rememorados en *Paletitas de guayaba*, Erlinda Gonzales Berry los ubica en la frontera entre los Estados Unidos y México, obra en que privilegia la experiencia de una chicana de Nuevo México. Por lo general, la imagen y presencia de este país ha sido esencial en la memoria histórica, así como en su renovación desde las prácticas literarias. En este análisis, el viaje a México denota un autodesplazamiento de la identidad hacia un espacio que se revisa y confronta para reconstruir la historia personal y cultural por medio de la fragmentación formal y el conflicto de identidad.

Paletitas de guayaba se publicó sólo dos años antes que *Hoyt street: an autobiography* sin embargo, es un texto formal e ideológicamente diferente a éste, pues no se presenta como una autobiografía, sino que recurre a otra estrategia narrativa que veremos más adelante. Esta historia corresponde a una parte de la vida y experiencia de Erlinda Gonzales Berry, por lo cual surge de otro marco geográfico del relatado por Ponce en un pueblo de California: «Gonzales Berry is a native of Roy, New Mexico».¹²⁷ Los

¹²⁷ Biografía de Erlinda Gonzales Berry, en <<http://www.sscnet.ucla.edu/csrc/webwrit-ers.html>>.

Del conflicto a la hibridez cultural y geográfica en la identidad

Para el imaginario de la literatura chicana, la reflexión sobre México ha sido un tema determinante en la construcción de las identidades. El vínculo de la literatura y la cultura chicana con México representa un lazo imborrable de la experiencia individual y colectiva que durante varias décadas se ha renovado con las nuevas generaciones de inmigrantes, quienes conforman puentes culturales del mismo modo que en la obra *Calle Hoyt*. La presencia de México en la narrativa de Gonzales Berry tiene una diferencia notable con *La casa en mango street*, cuya realidad es lejana y apenas se menciona, y con *Canícula* donde se alude al México de la frontera como a un espacio cotidiano.

Lo mexicano en *Paletitas de guayaba* es una presencia vital que recupera, confronta y reconstruye la tradición cultural e histórica del legado mexicano, siempre en una doble conexión histórica y política posterior a 1848, fecha decisiva que remite a la división que estableció un límite artificial pero que después se convirtió en una frontera geográfica y política con la consecuente visión conflictiva de la identidad chicana, según lo plantea el crítico Tatum:

Chicano literature received (and has to continued to receive) a constant cultural infusion from Mexico dating from the Treaty of Guadalupe Hidalgo of 1848. Although large portions of Northern Mexico were ceded to the United States, after 1848 Mexicans on both sides of the newly created border continued to flow freely back and forth in large numbers in open defiance of the artificial boundaries between the two countries. Therefore, due to these historical and political circumstances, Chicano writers have always enjoyed a much closer relationship to Mexico.¹³²

Llevar a cabo esos retornos reales, metafóricos y simbólicos a México ha sido fundamental entre las chicanas. La narradora de *Paletitas de guayaba* cruza la frontera de los Estados Unidos hacia México para recuperar un legado cultural y así revitalizar un itinerario geográfico, personal e histórico de la identidad chicana y de la voz femenina. El desplazamiento de la

¹³² Charles M. Tatum, «Contemporary chicano prose fiction: its ties to Mexican literature», en Francisco Jiménez, *op. cit.*, p. 48.

identidad de la narradora está muy relacionado con la confrontación de espacios e influencias culturales, ya que reflexiona sobre sus raíces como mexicana, neomexicana y chicana. A pesar de lo anterior, observa a México como una presencia ausente o como la recuperación de una pérdida para construir su identidad chicana. Las distintas denominaciones y la re- unión de espacios conducen a la memoria de la narradora y desenvuelven su subjetividad múltiple en desplazamientos identitarios y geográficos.

En esta obra hay una doble lectura de México, en función del pasado inmediato de la experiencia de la narradora, de la situación histórica y de la memoria colectiva de los chicanos(as). La actitud de la narradora respecto del ayer y del ahora desde el que escribe presenta un movimiento, pues al inicio sus recuerdos expresan cierta nostalgia por México misma que desaparece ante el tono reflexivo y crítico del discurso feminista y político. La protagonista evoca con nostalgia el pasado y la comunidad mexicanoamericana, pero también busca conformar su identidad como mexicana para escapar al conflicto bicultural y no sentirse fragmentada ni dividida.

Mientras que *Calle Hoyt* busca una armonía de la experiencia bicultural, Gonzales Berry reflexiona la propuesta identitaria de los años sesenta y setenta en la literatura chicana. Aquí se señala la construcción de la identidad en un desplazamiento ideológico desde la exploración y negociación femenina. Generaciones posteriores de escritores(as) tienen un compromiso político, no en conexión intrínseca con el Movimiento Chicano sino con motivos diferentes.

La protagonista formula una identidad fragmentada para asumir un discurso político, a la vez que trata aspectos relativos a su experiencia personal. Se observa, que hacia fines del siglo XX la propuesta de las escritoras así como el ambiente político y literario se volvió más ecléctico, los temas se diversificaron y siguió una lucha más individual, donde la construcción de las identidades indagaba nuevos modelos e imágenes. El discurso teórico y literario del los años sesenta y setenta retomó con frecuencia el libro *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz, que varios críticos parafraseaban según refiere Salvador Rodríguez del Pino: «En los ensayos [de Paz] se identifica el carácter de mexicano para toda una generación de escritores [chicanos] que toman su libro como santo y seña de lo mexicano. Carlos Fuentes lo autentifica y Juan Rulfo lo mitifica».¹³³

¹³³ Salvador Rodríguez del Pino, «Lo mexicano y lo chicano en *El diablo en Texas*», en Francisco Jiménez, *op. cit.*, p. 367.

Aquella visión esencializada durante los años del Movimiento Chicano contrasta con la mirada personal de México en *Paletitas de guayaba*. Al principio de la narración se presenta este espacio como una nostalgia por el pasado y por la infancia, no obstante, el retrato que de sí misma hace la narradora como mexicana a través de su voz adulta rompe con esa nostalgia. Esta ruptura se aprecia en el reconocimiento de la identidad bicultural del chicano y no en la búsqueda de una esencia perdida en lo mexicano, como afirma el crítico Juan Rodríguez en «La búsqueda de identidad y sus motivos en la literatura chicana»:

Este nuevo afán nos lleva a otra manifestación de la búsqueda: el volver al pasado en busca del ubi sunt, del là-bas, del paraíso perdido que el chicano, se supone, gozaba de su ser completo, poseía una identidad. En algunas obras este afán se resuelve en empeño completamente utópico. La máxima y más desarrollada realización de esto se da en el mito de Aztlán, que si bien fue ingeniosa y oportunamente rescatado del olvido por el vate Alurista (Floriscanto de Aztlán), en nuestros días ya se ha convertido en un bagaje demasiado pesado para el movimiento chicano. De hecho, el viaje al pasado, viaje realizado en el tiempo, es tan común [...] Pero el viaje al pasado resulta igualmente inútil. Por un lado termina en mitos indígenas tan remotos que pierden su sentido benéfico original.¹³⁴

Este autor asume una actitud crítica ante lo esencialista, utópica y nacionalista que resulta la visión reificada de México en la literatura chicana y que en gran medida constituyó un discurso político y contestatario frente a lo anglo. A fines de los setenta, Rodríguez criticaba la ideología del Movimiento Chicano, época de la historia de *Paletitas de guayaba* que es redescubierta por la protagonista pero desde una perspectiva femenina. En este sentido, el proceso de reconstrucción, reapropiación y subversión de la presencia de lo mexicano realizado por escritoras chicanas contemporáneas es visto como un discurso contestatario frente a las estructuras patriarcales y a la institucionalización de la identidad chicana.

A diferencia de *Calle Hoyt*, la mexicanidad en *Paletitas de guayaba* no es vivida a distancia pues Marina viaja a México y se designa mexicana para huir de una identidad conflictiva en los Estados Unidos y de una

¹³⁴ Juan Rodríguez, «La búsqueda de la identidad y sus motivos en la literatura chicana», en Francisco Jiménez, *op. cit.*, pp. 172-173.

identidad bicultural. El regreso a México no es de ninguna manera una idealización de lo mexicano, sino un desencanto, ya que los chicanos son vistos marginalmente, igual que en los Estados Unidos. Aun así, la narradora inicia su viaje motivada por la nostalgia de la infancia:

¿Por qué será que el limón siempre me recuerda mi niñez? No mi niñez allá, sino mi niñez *allá*, digo, en México. México, Jalisco, Guadalajara, la calle Sino Bolívar, los departamentos de la señora Jaramillo. Departamentos para gringos. Puros gringos, con la excepción de nosotros que también vivíamos allí, pero no éramos gringos (qué bárbara, cómo pensarlo), pero norteamericanos sí. ¿Cómo negar eso? Aunque habláramos español, aunque fuéramos morenitos, éramos de allá, digo del otro lado. Ni modo de cambiar eso. Y los amigos de papi, más bien los compañeros de AFTOSA, todos güeros, y yo haciéndome la muy mexicanita, afectando la entonación del español de mis amiguitas [...] Y mi hermana mayor pinche *pocha*. Nomás con las tejanas asquerosas andaba. No sé por qué se metió con ellas. Quizás por su edad no quería perder su identidad. Era demasiado tarde para que ella se volviera mexicana. Yo sí. Yo soñaba con nacer de nuevo, con renacer mexicana BORN AGAIN MEXICAN.¹³⁵

La cita anterior ilustra el conflicto de identidad en Marina provocado por las designaciones que le otorgan los «otros»: tanto gringa como *pocha* son expresiones que la marginan por ser diferente. Marina desea identificarse como mexicana, y «nacer de nuevo mexicana» (*born again mexican*) parece ser la única opción que encuentra al principio del relato. Pero en México antes que ser aceptada es desplazada, iniciando así el profuero, por ello retoma otros espacios e influencias, iniciando así el propio desplazamiento (autorreconocimiento) de su hibridez cultural entre Nuevo México, México y la chicanidad. Esta trayectoria personal e histórica confronta la postura idealizada de la identidad chicana como una continuación nacionalista de lo mexicano y de la búsqueda de la mexicanidad en un planteamiento de recreación de la etnicidad y del género.

Diversas denominaciones y visiones del yo y del «otro» pueden plantearse en las siguientes interrogantes que amplían la reflexión sobre la vivencia y la identidad de los mexicanoamericanos.¹³⁶ ¿Existe una identidad

¹³⁵ Erlinda Gonzales Berry, *op. cit.*, pp. 9-10.

¹³⁶ En una entrevista, Gloria Anzaldúa comenta las diversas maneras de denominarse y de asumir la identidad: «La identidad tiene mucho que ver con la nacionalidad. Mi madre dice que es mexicana. También mis dos abuelas decían que eran mexicanas. Y,

chicana «auténtica»? ¿Ésta radica en la aceptación de lo mexicano? ¿Se concreta o conecta mediante la recuperación de un espacio geográfico? ¿Qué es la mexicanidad para la conciencia política chicana? En la obra de Gonzáles Berry, la identidad de Marina se cuestiona a partir de la percepción que estereotipa y elimina un entendimiento de la realidad de los mexicoamericanos, es el caso de la siguiente cita donde la voz de la protagonista es tomada por otro:

Se esconde detrás de una gruesa máscara porque no sabe quién es. Pero quién lo fuera a saber viviendo atrapada entre dos mundos, en un limbo, como lo hacen los *pochos*. Cuánto hace que los olvidó México y allí siguen, siempre marginados. Por mucho que se esfuerzan en ser como los *gabas*, siempre quedan fuera, prendidos al ejido del alambre y del cerco de la ilusión mirando hacia dentro [...] Creo que por eso vino la *pochita* a Mexicles. El puro temor de ser sifonada por una pequeña hendidura al círculo vacío la impulsaba a regresar a sus raíces en busca de una pequeña semilla de identidad. Pobrecita *pochita*, qué desengaño va a sufrir al descubrir otra muralla de ilusión [...]. La verdad es que el mexicano que existe del otro lado es maldito *malinchista*.¹³⁷

En México, la narradora es llamada *pocha* y *malinchista*, términos peyorativos para designar a las personas de origen mexicano que viven en los Estados Unidos; no encuentra aceptación en México ni en los Estados Unidos, sino el arraigo de un estereotipo. Carlos Monsiváis retoma la imagen negativa que han tenido los mexicoamericanos en México, quienes cada vez tienen una presencia más notoria, refiriendo que la comunidad chicana no existía para los mexicanos hace treinta años, sino que se trataba de migrantes que habían ido a los Estados Unidos a trabajar, pero vestían diferente y veneraban una selección estereotipada de lo mexicano; se les llamaba *pochos* con una fuerte carga peyorativa por su

bueno, eso ya cambió en mi generación y la de mis hermanos y hermanas. Uno de mis hermanos, el más chico, el que fue a Vietnam, dice que es mexicano. El otro dice que es *Mexican American*; éste se dedica un poco más a los negocios, tiene una... ¿cómo se dice?, *garment factory*. Y mi hermana dice que es chicana, porque sigue las noticias y conoce los conflictos raciales en Estados Unidos. Yo también digo que soy chicana. En mi familia hay todas esas maneras de nombrarnos», en Claire Joysmith, «Ya se me quitó la vergüenza y la cobardía. Una plática con Gloria Anzaldúa», en *Debate Feminista*, Fronteiras, Límites y Negociaciones, México, año 5, volumen 8, septiembre, 1993, p. 6.

¹³⁷ Erlinda Gonzales Berry, *op. cit.*, pp. 81-82.

forma «mocha» de hablar el español, entre otras designaciones negativas que presentaban una distancia y un desconocimiento con respecto a ese grupo cultural.¹³⁸

La marginalidad de la identidad chicana se presenta como una tensión que la narradora intenta resolver al asumir su particularidad manifiesta en su discurso y en las contradicciones derivadas de vivir entre dos mundos. Grupos multiculturales en los Estados Unidos, como los *chicanos*, viven en un limbo, metáfora del proceso de hibridez cultural donde «la lucha ya no es de fuera hacia dentro, sino de dentro hacia fuera. [En procesos de] transcreación y transculturación: existir en constante confusión, ser un híbrido, en cambio permanente».¹³⁹

Aquella experiencia bicultural que en *Calle Hoyt* no provoca crisis alguna, en esta obra genera una ambigüedad propia de la identidad chicana contemporánea y propone una lucha desde las propuestas vivenciales en las narrativas autobiográficas. Esa lucha personal en Marina es un acto de resistencia a la asimilación de la cultura estadounidense, sin aceptar del todo la ambigüedad de su identidad como chicana. La narración y reconstrucción de la experiencia personal de este personaje permite una «verdad» que escapa a la mirada histórica del «otro», ya sea lo mexicano o lo anglo, para restaurar su identidad; no obstante, su deseo de «mexicanidad» propicia el reencuentro consigo misma.

El desplazamiento de la identidad que va de la mexicanidad a la chicanidad replantea la visión esencialista de lo chicano en términos de hibridez de lugares e influencias culturales. De este modo, la narradora integra otras influencias y ámbitos como neomexicana [...], las villas de miseria del D.F. ¡Alabado sea Dios, I have arrived in the motherland of all manitos? Chale, querida, España is my fatherland».¹⁴⁰ La reunión del discurso íntimo e intelectual resuelve el conflicto de identidad; Marina decide no sentirse dividida y agrega sitios de la memoria para reconocer su identidad colectiva y ambigua:

¹³⁸ Carlos Monsiváis, «Aztlán esquina eje central», en *Vicerversa*, México, número 80, enero, 2000, pp. 14-15.

¹³⁹ Ilan Stavans, *op. cit.*, p. 26.

¹⁴⁰ Erlinda Gonzales Berry, *op. cit.*, p. 89.

Me doy cuenta que no somos anglos ni mexicanos. Ocupamos un espacio particular en el continuo que corre entre esos dos polos. Ese espacio que ocupamos se caracteriza en la superficie por matices de los retrospectivos polos diametrales. No obstante, en su estructura profunda, se encuentra algo nuevo. Creo que llegará un momento en que ya no nos sintamos obligados a ofrecer nuestra mexicanidad, sino nuestra chicanidad como respuesta a nuestras circunstancias.¹⁴¹

Retornar a México, país de origen, tiene una idea romántica que reitera la actitud nacionalista de los años sesenta, adoptada con ironía por Marina al cruzar fronteras geográficas, culturales y casi siempre existenciales. La protagonista se plantea una serie de pensamientos acerca de su viaje, incluso a veces se dirige a sí misma en segunda persona, preguntándose sobre su verdadero motivo y fusionando su proyecto personal en la construcción sociocultural e histórica de los mexicoamericanos:

Igual este momento a cualquier otro para preguntar(me) por qué voy a México. Bueno lo de Steve resulta obvio, pero eso de recuperar la niñez es pura bobada. La niñez no se recupera; ya paso, puf, se borró; ya no existe. Lo que plasmó de bueno o de malo lo llevas bien dentro y eso es todo lo que existe, unas cuantas memorias y una bola de sentimientos, temores, esperanzas, prejuicios, actitudes contradictorias y ambivalentes que son precisamente tú. Así que vamos a darle por otro lado, ¿por qué vas a Mexicles? Bueno, quizás si hay algo de verdad en eso que vas a recobrar tu pasado, pero no tu pasado particular, sino una historia, o más bien una pre-historia, a la cual sigues atávicamente atada y que obsesivamente necesitas conocer. Regresar a la misma raíz, a la semilla, reandar los pasos perdidos para amarte con algo que te permita defenderte contra esa fuerza aluvial que te arrastra cada vez con más fuerza, amenazando arrancarte de tu misma esencia. Pero de verdad ¿qué tiene que ver tu realidad con México? Mira, ustedes (bueno, nosotros) los neomexicanos, nuestras raíces hay que buscarlas en nuestra misma tierra.¹⁴²

Marina reafirma su origen como neomexicana y se refiere a México con ironía, a la vez que presenta el reclamo de un espacio propio en el que se proponen cruces geográficos y metafóricos para construir la propia

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 37.

¹⁴² *Ibid.*, p. 87.

percepción de México. En cambio, para el Movimiento Chicano, Aztlán era un sitio único, mítico y simbólico empleado como estrategia nacionalista y de recuperación del legado mexicano. Algunas escritoras chicanas pretenden apropiarse de lo mexicano sin recurrir a la fórmula de un lugar único, ya que agregan otros lugares con el mismo sentido de reclamo y nueva localización de las identidades. De este modo, *Paletitas de guayaba* podría denominarse como una narrativa de *entre-lugares*, donde el viaje a México es una recuperación de lo «otro» para entender lo propio.

La identidad cultural de la chicana no está definida por un discurso nacionalista, más bien se alimenta de México por su sentido histórico y de legado cultural, pero sin ceñirse a él. La relectura que Marina hace sobre México significa añoranza, (des)encuentro, ironía, confrontación y regreso inevitable a sus raíces. Afirma su historia personal al mismo tiempo que rescata el sentido histórico, colectivo y político de su experiencia en relación con la cultura anglo y la mexicana. También se emprende la búsqueda de un lugar al cual pertenecer, invirtiendo la fragmentación (división) de la identidad chicana en un discurso contemporáneo de hibridez o de mezcla cultural (síntesis). Por otra parte, entre el mito y la historia de símbolos mexicanos surge otro desplazamiento: la voz adulta de Marina cuestiona su propia cultura mediante un enfoque feminista que retoma lo mexicano para reconstruir(se) en la voz mítica e histórica de un discurso de autodefinición.

Malinche: subversión y apropiación de las mujeres de color

En relatos de escritoras chicanas, la representación del sujeto femenino ha recurrido a figuras, símbolos y mitos pertenecientes a la cultura mexicana. Dichos elementos se remiten a una poética de la diferencia que cuestiona los discursos históricos oficiales y resignifican el sentido de etnicidad de las mujeres de color a través de nuevas formas de identificación con lo mexicano. Durante los años sesenta y setenta, en la producción literaria de autores chicanos, como el poeta Alurista,¹⁴³ están

¹⁴³ Poeta chicano que publicó *Floricanto de Aztlán* (1971), *Nationchild plumaraja* (1972) y *Timespace huracán* (1971). Al parecer de Bruce Novoa: «Lo que sigue en *Floricanto* y los demás libros es su programa para la salvación a través de una afirmación étnica mítico-histórica, no carente de implicaciones políticas», en Juan Bruce Novoa, *La literatura chicana a través de sus autores*, México, Siglo XXI, 1983, p. 266.

presentes figuras míticas y simbólicas. Estos mitos glorifican un pasado común que avala el orgullo de la raza y la lucha política dentro del discurso nacionalista del Movimiento Chicano.

Esta nostalgia y regreso a México gira en torno a la apropiación de la historia y de símbolos pertenecientes a la mitología prehispánica y héroes de la Revolución Mexicana tales como Benito Juárez, Emiliano Zapata y Pancho Villa, figuras masculinas que adquieren una connotación idealizada, mientras que varios personajes femeninos tenían una lectura opuesta o ni siquiera eran vistos. En general, los chicanos recuperan el pasado mítico indígena denominado precortesiano o anterior a la llegada de los conquistadores españoles (preeuropeo), trazan una idea de pureza indígena y se identifican con ésta en una especie de afirmación. Eglá Morales Blouin, en su ensayo «Símbolos y motivos nahuas en la literatura chicana»¹⁴⁴ destaca un punto esencial: la identificación de los aztecas con los chicanos en el proceso migratorio y el mito de Aztlán,¹⁴⁵ justificado en tanto identidad metafórica y política.

Lo mexicano en *Paletitas de guayaba* también constituye una estrategia de autorrepresentación y autodesplazamiento del sujeto femenino al retomar la figura de La Malinche. Este proceso de apropiación marca discursos de diferencia y cuestiona el rescate de un legado cultural pero, sobre todo, es un legado discursivamente construido. Esto se puede advertir en fragmentos de textos que críticos de los años sesenta y setenta retoman de escritores y pensadores mexicanos como Octavio Paz y Carlos Fuentes en torno a la figura de La Malinche.

En cambio, el discurso femenino y feminista propone una lectura distinta. Las reinterpretaciones adquieren sentido gracias al rescate que de la Malinche hacen escritoras como Jean Franco, quien da respuesta al ensayo

¹⁴⁴ Eglá Morales Blouin, «Símbolos y motivos nahuas en la literatura chicana», en Francisco Jiménez, *op. cit.*

¹⁴⁵ Eglá Morales explica la importancia y el sentido del mito de Aztlán: «La leyenda cuenta que la tribu azteca, guiada por su dios tutelar Huitzilopochtli, emigró hacia el sur desde su antigua patria de Aztlán para hallar la tierra prometida en el valle de Anáhuac. Aztlán «tierra blanca» del norte, es ahora símbolo de la tierra que ocupan los chicanos y que consideran suya. En la Fiesta of the Chicano Youth Liberation Conference convocada por el líder «Corky» González en Denver, en marzo de 1969, se leyó el manifiesto titulado «El plan espiritual de Aztlán», donde se identificó a los chicanos como habitantes y civilizadores de la tierra nortea Aztlán, de donde provinieron nuestros abuelos. Aztlán, sin embargo, más que lugar geográfico, es símbolo espiritual de una patria interior donde se refugian buscando unión y amor las gentes de la Raza», *Ibid.*, p. 179.

«Los hijos de La Malinche» de Octavio Paz y acuña la frase «las hijas de Malinche». «Estas migraciones de La Malinche más allá de las fronteras de México se apoyan en distintas interpretaciones de la figura histórica [...] que reflejan la preocupación moderna por la alteridad, la representación y lo híbrido».¹⁴⁶ En «Las hijas de la Malinche», Margo Glantz contrasta la perspectiva de Paz con la de varias escritoras mexicanas que al retomar esta figura siguen una situación periférica.

La propuesta contemporánea de las chicanas representa en la Malinche el acto de reconstrucción, apropiación y transformación de sí mismas y del contexto cultural. Erlinda Gonzales Berry, al igual que la mayoría de estas escritoras, elige y transforma las referencias mexicanas para legitimar su situación marginal y convertirse así en sujeto que actúa (*agency*). Resu construir la memoria colectiva permite a la autora interpretar su presente gracias al desplazamiento de estos símbolos mexicanos hacia un proceso de recreación y legitimación. Los mitos y la historia de México adquieren un sentido crítico en las chicanas que en vez de pretender un regreso a Aztlán, luchan por un sentido de pertenencia a un sitio que se modifica con el viaje, de un «llegar a ser» a lo largo de un recorrido que instaura el yo en un cruce de caminos.

Con frecuencia, la subjetividad femenina chicana pasa por un proceso en que se revisa y construye la producción cultural. En su afán por ubicar el conflicto implícito en su identidad bicultural y de género, estas escritoras buscan invertir e incluso subvertir las interpretaciones de figuras históricas mexicanas: Coatlicue, Tonantzin, la Virgen de Guadalupe, La Malinche, la Llorona, Sor Juana Inés de la Cruz, la Adelita y Frida Kahlo, entre otras.

En el caso de la Virgen de Guadalupe, la visión maternal y familiar predomina y es muy valorada dentro de la comunidad chicana. Pero escritoras y artistas contemporáneas como Sandra Cisneros, Demetria Martínez y la pintora Yolanda López, la han representado de manera irreverente, como una mujer común que va al supermercado, una bruja, una mujer violada, o una virgen haciendo ejercicio, sólo por citar algunos ejemplos.

Estas figuras contrastan con la mirada romántica e idealizada de escritores anteriores, estas autoras contemporáneas tienen una postura crítica y de desencuentro que realiza «la autoexploración, autodefinición y

¹⁴⁶ Jean Franco, «La Malinche y el primer mundo», en Margo Glantz, *La Malinche, sus padres y sus hijos*, México, El Colegio de México/ Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, pp. 153-154.

autoinvención cultural mediante y más allá de la tradición cultural de la comunidad.¹⁴⁷ Lo anterior no significa que la tradición haya dejado de ser importante, sino que las escritoras cuestionan la asimilación a lo anglo y a lo mexicano cultivando una postura crítica y creando discursos contestatarios y en movimiento.

Paletitas de guayaba presenta la reinvencción y resignificación de La Malinche, metáfora del mestizaje de la chicana y recurso de confrontación con el discurso patriarcal. La narradora afirma, en un tono ensayístico, la necesidad de apropiarse de discursos históricos e ideológicos para así construir un discurso de la chicanidad, además, muestra una actitud de rebeldía porque en México se le considera «malinchista» por vivir en los Estados Unidos:

Yo sé, por ejemplo, que a ustedes se les hace chistoso que reclamemos mitos precolombinos para alimentar nuestra ideología naciente. Sin embargo, ustedes mismos conjuraron esos mitos en una etapa no muy alejada de su historia, y no lo pueden negar porque eso sería negar a Rivera y a Orozco, a Paz y a Fuentes. Pero todo ese artificio cultural, por anacrónico que les pueda parecer a ustedes, es una etapa necesaria en nuestro camino hacia la autodeterminación. Hay que nutrirnos de algo para rescatar nuestra historia.¹⁴⁸

Marina invierte los valores con que se ha reconocido a La Malinche mítica o histórica, y la adapta a su experiencia. Esta resignificación es una estrategia de resistencia que legitima una lectura de género y un cruce fronterizo «ilegal» de la historia oficial que la ha interpretado como una traidora por haberse convertido en consorte y traductora de Hernán Cortés; su nombre ha derivado en «malinchismo», es decir, aquel que traiciona a su país o defiende lo extranjero. Las chicanas adoptaron esta figura porque también se les acusó de traidoras y de «agabachadas» cuando intentaban constituir su enfoque en tanto mujeres integrantes de la cultura mexicoamericana.

En general, han realizado fuertes críticas a autores mexicanos que forman definiciones y expresiones negativas tales como «la chingada» o la

¹⁴⁷ Norma Alarcón, «La literatura de la chicana: un reto sexual y racial del proletariado», en Aralia López, *op. cit.*, p. 207.

¹⁴⁸ Erlinda Gonzales Berry, *op. cit.*, pp. 36-37.

mujer conquistada sexualmente por los españoles, y que la convierten en una víctima y en la madre del mestizaje. Las chicanas eligen dos figuras representativas de lo mexicano, lo indígena y el mestizaje: la Virgen de Guadalupe y La Malinche. Roger Bartra, en su ensayo «Los hijos de La Malinche», lleva a cabo una crítica de la oposición histórica y cultural que se ha establecido entre ambas:

La continuidad de un mito se explica por el hecho de que algunos de sus elementos —con frecuencia marginales— se adaptan a nuevas condiciones [...]. De esta manera, el nacionalismo construyó la dualidad Malinche-Guadalupe: exaltó el lado virginal de la mujer mestiza, pero repudió a la madre india traidora y prostituida. Los mestizos fueron convertidos en símbolos de esa sustancia especial que es, supuestamente, la identidad nacional. Este mito nacionalista —racista y excluyente— ha ocultado la gran diversidad étnica de México.¹⁴⁹

La protagonista de la obra de Gonzales Berry tiene el mismo nombre que se le dio a La Malinche en lengua castiza, antes de que fuera mudado por otros dentro de la historia mexicana: sus padres le pusieron Malitzin; Marina es el que recibe de los españoles y, por último, Malinche, el que le dieron los indígenas durante la conquista. El nombre es una marca de autodenominación que evidencia la capacidad para transformarse, para ser otra. Al llamar a su protagonista Marina, Gonzales Berry afianza, con un acento político, un vínculo solidario con las mujeres de color.

Gonzales Berry retoma esta figura en su narrativa a modo de *collage* de imágenes ambiguas y estereotipadas del pasado indígena y de la conquista. La Malinche guía a Mari (Marina) por Tenochtitlan, donde se mezclan sueño e imaginación: «Atónita, ella mira de un lado a otro pensando que lo que ve es un sueño porque ve cosas que jamás había imaginado o visto, ni siquiera soñado».¹⁵⁰ En este regreso al pasado adquiere un sentido simbólico, donde todo sucede frente a la protagonista, quien mantiene una actitud pasiva, dejándose llevar por ese mundo imaginario donde La Malinche es un personaje de ficción. El retorno de la protagonista al pasado histórico de México le permite explorar su identidad, ya que Mari muestra el cruce entre la versión del pasado histórico y el presente de la escritora, entre lo imaginario y el testimonio de su experiencia de vida.

¹⁴⁹ Roger Bartra, «Los hijos de la Malinche», en Margo Glantz, *op. cit.*, p. 152.

¹⁵⁰ Erlinda Gonzales Berry, *op. cit.*, p. 72.

El episodio de La Malinche está escrito en cursivas, tal vez para evocar un relato escrito por segunda ocasión o reinterpretado. Ella también es narradora y cuenta a Marina su historia desde su punto de vista, sin intermediarios, además expone su misión histórica como mujer e indígena, y en calidad de mediadora presenta el discurso feminista y étnico de la chicana:

Mari, pero escúchame bien. Quiero que comprendas mis acciones para que algún día cuando te hiera la violencia de mis palabras, «hijo de la chingada», entiendas los motivos que me impulsan. Mira, las mujeres en esta sociedad, igual que lo serán en la tuya, son meros objetos, son muebles, son la propiedad de sus padres y después de sus esposos. El único honor que se les otorga en esta cultura es ser sacrificadas, siempre que sean vírgenes. ¡Gran honor! [...] ¿Te imaginas, Mari, si se uniera cada una de las cadenas de palabras de cada una de las mujeres del mundo, el poder que se generaría? [...] Sin embargo, debido a mis acciones, se dará una nueva raza mestiza en cuyas venas fluirá la fuerza de mi sangre, de mi voluntad y de mi palabra femenina. Tú, Mari, eres el fruto de mi vientre, la flor de mi traición.¹⁵¹

La Malinche subraya en este pasaje palabras como acción, voluntad y solidaridad entre las mujeres; su expresión posee el mismo tono que el de una activista que lucha por los derechos de las mujeres, y otorga a Mari la función de continuar con esta tarea. En esta narración hay un claro desplazamiento de la historia oficial, pues de ser una traidora en la historia mexicana se convierte en una defensora de las mujeres chicanas, sin caer sólo en abstracciones teóricas sino operando un cambio creativo con la escritura.

Por su parte, la escritora y crítica Ana Castillo adopta una postura de confrontación al emplear el término «xicanista», el cual incluye reclamamos históricos. Si bien *Paletitas de guayaba* es anterior al texto de Castillo, el espíritu de la narradora está emparentado con la propuesta de la «xicanista» al tomar una actitud más participativa que la lleva a una conciencia colectiva de su identidad como mujer y chicana. La Malinche de Gonzales Berry rompe con una actitud pasiva para construir un discurso eminentemente feminista que abarca desde la percepción de su cuerpo hasta la transfiguración de la historia:

¹⁵¹ *Ibid.*, pp. 75-77.

Here is the juncture in our story where I believe Xicanisma is formed: in the acknowledgement of the historical crossroad where the creative power of woman became deliberately appropriated by male society. And woman in the flesh, thereafter, was subordinated. It is our task as Xicanistas, to not only reclaim our indigenismo —but also to reinsert the forsaken feminine into our consciousness.¹⁵²

En el episodio dedicado a La Malinche, el tema del cuerpo y la sexualidad adquiere una expresión personal y de demanda social como chicana. Punto en el que resulta notable la diferencia con *Calle Hoyt*, pues en ésta el cuerpo apenas se sugiere, además Ponce está más centrada en la comunidad que en sí misma; Marina, en cambio afirma en varias ocasiones su derecho al placer y a la libertad de expresar su sexualidad de una manera directa:

Creo que por fin me he desecho de mi bagaje cultural y de mi socialización genérica. Este cuerpo es mío y seré yo quien decida qué hacer con él [...]. Lo que nos hace falta a las mujeres es explorar y desarrollar el orgasmo múltiple, haciendo de él la base de una nueva ideología política.¹⁵³

Afirmar la sexualidad y el cuerpo es una parte fundamental del propio reconocimiento, una frontera del activismo como xicanista. Para las mujeres, la sexualidad parece ser la última zona en ser explorada o discutida dentro de una sociedad machista, pues la discusión acerca de la oposición sexual, como el hecho de asumirse lesbiana, es otro motivo de exclusión. En el caso de Gonzales Berry, La Malinche atraviesa por un proceso de subversión e inversión: de víctima, prostituta y traidora pasa a ser una mujer capaz de decidir sobre su cuerpo: «Me sigue una historia de infamia y degradación [...]. Yo decidí poner fin a sus cavilaciones. Me acosté con él y he descubierto que hace el amor como cualquier hombre mortal [...], en este caso, mi venta es el resultado del ejercicio de mi voluntad».¹⁵⁴

Basadas en la narrativa de vida y en la historia, las escritoras chicanas no sólo crean un relato literario sino también un discurso feminis-

¹⁵² Ana Castillo, *op. cit.*, p. 12.

¹⁵³ Erlinda Gonzales Berry, *op. cit.*, pp. 50, 65.

¹⁵⁴ *Ibid.*, pp. 76-77.

ta alterno. Eligen a La Malinche como figura simbólica para expresar su lazo intrínseco con México y con la apropiación de lo mexicano.¹⁵⁵ El pasado imaginario e histórico de dicha figura en la obra de Gonzales Berry, más que un sitio de origen homogéneo denota un espacio de intercambio cultural. Este cruce hacia México es planteado en términos críticos para cuestionar la identidad del sujeto, sus influencias y posibilidades de ser chicana en la resignificación de la cultura.

De esta manera, La Malinche se convierte en una metáfora de la identidad mestiza, en el reconocimiento de la herencia racial mexicana (indígena), y de la mezcla cultural de las mujeres de color. En las últimas décadas, las chicanas han planteado la idea del mestizaje y de la construcción de su etnicidad a través de conceptos como la «nueva mestiza» de Anzaldúa, relativo a la pluralidad y yuxtaposición de influencias culturales, y la «xicanista» de Ana Castillo en tanto propuesta neonacionalista de la chicana activista y de la parte indígena de México.

La Malinche se convierte en una imagen del mestizaje y en un mecanismo de sobrevivencia. Esta mezcla cultural no es un medio de «americanizar» en el sentido en que ella «hispanizó», más bien trata de integrar la experiencia cotidiana y cultural sin traicionar la cultura de origen. Ahora bien, el discurso contemporáneo que plantea el concepto de mestizaje de las chicanas es más cercano a una identidad móvil que sigue el proceso dinámico de la subjetividad, y que contempla una situación de lucha social y política en contra de conceptos que han hegemonizado y excluido a los grupos minoritarios. En *Paletitas de guayaba*, la figura de La Malinche y el mestizaje cultural retoman imágenes de lo mexicano reconstruidas para autorizar la visión de la chicana:

Los mitos mexicanos son des/localizados o des/colocados en el imaginario chicano, en servicio de un pensamiento «otro» que revalida críticamente las culturas rechazadas [...] En esta redefinición, el mestizaje desde abajo

¹⁵⁵ De hecho es imposible concebir de manera aislada estas estrategias literarias, ya que existen muchas similitudes con otras obras, por ejemplo, en la narrativa contemporánea existe uno anterior a *Paletitas, Puppet* (2004) de Margarita Cota Cárdenas. Otras escritoras que han recurrido a esta figura simbólica son Lucha Corpi, Gloria Anzaldúa, Villalobos como madre de toda una generación de escritoras chicanas para enfocar la figura de la Malinche (hipocresía de la cultura, en Naomi Helena Quiñones, *Hijas de la Malinche (Malinche's daughters): the development of social agency among mexican-american women and the emergence of first*, Los Angeles, University of California (tesis de doctorado), 1997.

es contestatario, contra-hegemónico, feminizado, lesbianizado, plurilingüe, plural y susceptible de procesos transformativos. La nueva mestiza constituiría una identidad no fija o esencial, sino lo que Norma Alarcón llama *subjects in process* («sujetos en proceso») que desde una cultura ejercen prácticas descolonizadoras.¹⁵⁶

Mientras que en la literatura chicana temprana, la memoria mítica se evocaba como una estrategia fundamental, para las chicanas de hoy se convierte en un elemento más que forma parte del pastiche cultural en el que se desplaza su identidad. Marina y La Malinche se reúnen en esta obra para solucionar la crisis de la protagonista por medio de un diálogo. El sujeto femenino en el relato de Gonzales Berry presenta un movimiento de transición y adaptación de su legado cultural, a la vez que rememora su trayectoria de viaje hacia sí misma.

Itinerarios de viaje en los cruces geográficos y textuales fronterizos

La narradora de *Paletitas de guayaba* elabora su propia representación del viaje a México partiendo de procesos de inclusión y exclusión. El desplazamiento geográfico es un tipo de búsqueda del yo mediante el cruce de la frontera entre México y los Estados Unidos, también es el motivo que permite reflexionar acerca de la identidad y la literatura para reconstruir la memoria. Marina siente el deseo de pertenecer a un sitio, al mismo tiempo que cede al impulso del movimiento constante de una nómada.

En la literatura chicana, el tema del viaje refiere la migración hacia los Estados Unidos pero en la narrativa de Gonzales Berry, con el retorno de la narradora a México, se lleva a cabo un viaje al revés. Esta vuelta al sitio de origen, según Rudolfo Anaya, puede interpretarse como «el lugar sin fronteras» (homeland without boundaries), ya que se expande su percepción debido a la experiencia personal del viaje. Esta insistencia en la localización geográfica descentraliza las lecturas hegemónicas y nacio-

¹⁵⁶ Norma Klahn, «Travesías/travesuras: des/vinculando imaginarios culturales», en *Estudios Feministas*, Florianópolis, Centro de Filosofía e Ciências Humanas/ Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina, volumen 8, número 2, 2000, pp. 71-72.

nalistas de la identidad chicana, renovando el significado de sus formas narrativas con relación a sus historias de vida.

El viaje, recurso constante en varias narraciones de escritoras y escritores chicanos, ha sido asociado con la adquisición de aprendizaje y conocimiento personal y cultural. En el caso de las chicanas, ellas replantean los propios desplazamientos de las identidades de los mexicoamericanos que paulatinamente han sido desplazados del lugar que necesitan reconocer y recuperar, del español y de las costumbres relativas a la cultura mexicana. México ha dejado de ser el reencuentro con las raíces y ha pasado a ser el medio para confrontar y apropiarse de lo mexicano o la «mexicanidad». En otras palabras, las chicanas quieren reapropiarse de su legado cultural no como una etiqueta construida en la repetición, por ejemplo, del «Plan espiritual de Aztlán» (1969), sino como una vía de experiencia personal que plantea sus propias trayectorias de viaje:

A partir de los años sesenta las nuevas generaciones de jóvenes estadounidenses de la(s) clase(s) media(s) han viajado a México para «descubrirse a sí mismas» [...]; en el caso de la escritora chicana, los viajes a México no se presentan fundamentalmente como aventuras exóticas ni huidas de una civilización enajenada, sino retornos a la patria cultural y espiritual.¹⁵⁷

Según Cynthia Steele, los textos de las viajeras (*travelers*) que van a México, más que narrar aventuras, relatan un viaje espiritual que constituye una especie de rito de iniciación de las viajeras. La literatura escrita por mujeres en los años ochenta y noventa emprende esta búsqueda de manera crítica, confrontando lo patriarcal y el pasado colectivo, el cual debe ser reactualizado para reconocerse en el presente desde el que escriben.

La lectura de relatos de viajes descentra la mirada masculina e integra la de mujeres, quienes la asumen como un descubrimiento interior. Además, las chicanas podrían denominarse «exploradoras sociales» porque en sus viajes retoman aspectos culturales y ensayan un discurso feminista que adquiere un carácter transgresor. Al parecer de Sonia Torres, González Berry parodia este género en el que afirma que el «gentleman traveler»

¹⁵⁷ Cynthia Steele, «Encuentros y desencuentros culturales en *The mixquihuala letters de Ana Castillo*», en Claire Joysmith, *Las formas de nuestras voces: chicana and mexicana writers in Mexico*, pp. 128-129.

es remplazado por la figura picaresca femenina, y en el que la autora escoge formas literarias tales como los diarios, las cartas y las formas orales para reescribir estos «géneros menores».¹⁵⁸

Marina utiliza el relato de viaje y la narración de su experiencia de movimiento para justificar su descubrimiento, tratándose de un viaje «alrededor del mundo para alcanzar lo propio».¹⁵⁹ Este aspecto es determinante para comprender el sentido del viaje y los motivos de la narradora, entre los que se menciona el carácter personal y la propuesta de una experiencia colectiva y política:

Como ya sabes, yo vine aquí [a México] por motivos puramente egoístas. Debeaba recobrar mi pasado personal; venía en plan —en cierto sentido espiritual— pero también en plan de aventura. Había terminado mis estudios en la universidad y era tiempo de pasar al mundo del trabajo y la responsabilidad, pero sentía la necesidad de pasar primero por alguna especie de rito. Además, desde haber ingresado en la universidad, a donde llegaban muy pocos de nosotros, y los que si llegaban tendían a sufrir una metamorfosis desaculturizante, yo sentía que con cada nueva interacción social se reducía una parte muy esencial de mi ser. O sea, que las aguas de la asimilación me iban arrastrando río abajo como a la pobre Serpentina. Había por allí clamores de algo —Chávez, Tijerina— pero nuestras familias nos advertían que todo eso nada tenía que ver con nuestras vidas. Afortunadamente no fue posible huir de ello. Aquí estoy, quién lo hubiera pensado, descubriendo el movimiento chicano en México (Las cursivas son mías).¹⁶⁰

En este fragmento se observa que la narradora asume con un tono intelectual y político su viaje a México, a lo largo del cual destaca el encuentro espiritual consigo misma y con el Movimiento Chicano. Su indagación personal resulta en una búsqueda histórica que le permite reconstruir el discurso de la chicana ante la asimilación de lo anglo; el cruce a México

¹⁵⁸ Sonia Torres, «Crónicas de viaje chicanas: *The mixquihuala letters de Ana Castillo y Paletitas de guayaba de Erlinda Gonzales Berry*», en Bárbara A. Driscoll et al., *Limites sociopolíticos y fronteras socioculturales en América del Norte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Centro de Investigaciones sobre América del Norte, 2000, pp. 151-152.

¹⁵⁹ Ottmar Ette, *Literatura de viaje. De Humboldt a Baudillard*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, p. 59.

¹⁶⁰ Erlinda Gonzales Berry, *op. cit.*, pp. 35-36.

lleva a la narradora a un reconocimiento de su identidad híbrida. Si bien es cierto que la historia no sucede en la frontera, el cruce de ésta adquiere un significado metafórico que apunta hacia los discursos de liminalidad que vive Marina. La frontera y su cruce reflejan la interacción intercultural de la identidad chicana que lleva a una escritura fronteriza plena de intersecciones y fragmentaciones, pues «la única manera de entender la frontera es cruzándola», ya sea en sentido estricto o en sentido figurado.¹⁶¹

Cruzar de los Estados Unidos a México es el primer paso para construir la identidad de la protagonista y una textualidad particular. El cruce geográfico de Marina no constituye un cruce jurídico ilegal pero sí se trata de una extranjera en México. Sin embargo, la identidad de la narradora emerge de la confrontación y el cruce; es una especie de híbrido entre lo anglo, lo mexicano y la herencia española; influencias que generan un choque entre los estereotipos de la mirada del «otro», tanto del lado estadounidense como del mexicano, dando origen a un texto y a una identidad itinerante.

La frontera en la narrativa de Gonzales Berry no es un sitio para quedarse, como en *Canícula* de Norma Cantú, pero sí para exhibir a la narradora en una situación de transcurso al «cruzar las fronteras» (*crossing borders*) en un sentido geográfico, cultural, histórico y textual. El viaje no sólo conlleva el cruce de la frontera, es decir, el geográfico sino también el de identidad. La narradora va más allá de la frontera porque quiere escapar de los determinismos de México y de los Estados Unidos, ubicar su identidad y encontrar un lugar al cual pertenecer. La crítica chicana Norma Klahn, en «Writing the border: the language and limits of representation»¹⁶² analiza el viaje a México como un desencuentro e interpreta a la viajera como una nómada; en este texto la frontera es una línea que establece la diferencia donde lo «otro» comienza y al traspasarla hay una transgresión, cuyo único fin es construir una visión propia.

El cruce y contacto con la mirada ajena, de acuerdo con Mary Louise Pratt, significa que la frontera es una «zona de contacto» donde los sujetos culturales se encuentran y mantienen una relación con los viajeros(as) que escriben sus relatos y reinventan a los otros: «Una perspectiva de

¹⁶¹ Socorro Tabuenca, «Reflexiones sobre la literatura de la frontera», en *Puente Libre*, Ciudad Juárez, Chihuahua, número 4, primavera, 1995, p. 9.

¹⁶² Norma Klahn, «Writing the border: the language and limits of representation», en *Travesía, Journal of Latin American Culture Studies*, Londres, Routledge, volumen 3, números 1 y 2, 1994, pp. 29-55.

contacto pone en relieve la cuestión en cómo estos sujetos son constituidos por sus relaciones con los otros».¹⁶³ Marina, por ejemplo, negocia su autodesignación y autocreación rechazando las culturas hegemónicas para crear discursos alternos, en este caso, la reivindicación como chicana, lo que implica ser mestiza y activista política. Este aspecto del viaje y del cruce a México orbita alrededor de distintas lecturas y ambigüedades, pues cruzar la frontera, como se ha visto, se realiza de una manera literal y figurativa a través de las lecturas literarias, ensayísticas, los mitos, la historia, etcétera. Finalmente, el punto es encontrar un lugar al cual pertenecer, alcanzar el equilibrio entre dos culturas que han rechazado a los mexicoamericanos.

En *Paletitas de guayaba* emerge la experiencia femenina y el cruce metafórico en la apropiación de La Malinche para matizar la postura ideológica y política, y así construir la etnicidad de la chicana desde parámetros que no fijen su identidad a un solo país. Basada en estos cruces, Marina reconstruye su historia en la escritura del diario de viaje. El cruce de la frontera geográfica es una metáfora del proceso de escritura donde la narradora sintetiza la confluencia de varios géneros literarios sin ceñirse a ninguno en concreto, realizando así otro desplazamiento en el cruce textual hacia los «géneros prófugos».

Esta historia se escribe en fragmentos, pues la voz narrativa busca diversas vías para expresar sus recuerdos y reconstruir su subjetividad, entre ellos el epistolar, aunque en *stricto sensu*, se puede pensar en el primer y último relato como las únicas cartas que ayudan a la protagonista a recordar y reescribir la memoria del viaje. Asimismo, el viaje como tema y como forma es relatado en un diario o en un cuaderno de notas donde la protagonista escribe su experiencia posterior a éste:

Quando hice los apuntes en un cuadernito, la verdad es que no tenía ninguna intención de que todo aquello llegara a formar un texto. Los hice, en primer lugar, porque me parecía que era lo que había que hacer uno al emprender un viaje —cualquier viaje que durase más de doce horas. Después, muchos años después, en una tarde nublada, una de ésas que inspiran el trajinar en los

¹⁶³ En este libro revisa el género de relatos de viajes del siglo XVIII, cómo los colonizadores representan a los colonizados, y a su vez, cómo los colonizados se apropian del conocimiento europeo para escribir sus propios relatos, en Mary Louise Pratt, *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*, São Paulo, Editora da Universidade do Estado de Coração, 1999, p. 32.

combros del pasado, descubrí el cuadernito. Al leerlo, me sentí feliz de haber recuperado algo de mi pasado que ya casi había olvidado. También sentí una leve diversión al descubrir que hubo un momento en que había sido tan ingenua. Los apuntes sobre este viaje concreto, o sea, sobre el traslado espacial por tren desde la frontera al D.F., abrieron las puertas a la memoria.¹⁰⁴

Las contradicciones del sujeto femenino se manifiestan en el relato de viaje, en las cartas y las ideas ensayísticas de Marina, pero es en el primero donde se recupera la memoria a corto plazo de lo que ve y vive en el viaje (anotaciones, impresiones y reflexiones) y el pasado lejano enmarca un imaginario colectivo. La memoria relativa a la experiencia de Marina se funde con el relato de La Malinche, perteneciente a una memoria colectiva e histórica reactualizada en el imaginario cultural en la vivencia de la protagonista. Dentro del texto se diferencia el pasado, recuperado en el cuaderno de notas y en las cartas, con el presente de la escritura en relatos como los que Marina dirige a Sergio, las viñetas metaliterarias y la transfiguración del sueño de La Malinche que está recreando la narradora. El diario del viaje constituye así un proceso de recuperación y de reescritura de la memoria personal y de la colectiva:

El recuerdo venía envuelto en matices apasionados y arrebatos románticos; digo, el recuerdo, porque después de haber llegado al D.F. había abandonado el intento de documentar mis «aventuras» en el cuadernito. De él no existía ni siquiera un apunte. Sólo quedaba la memoria. Y una carta.¹⁰⁵

El relato de Marina sobre la historia de su viaje presenta la movilidad espacial como un factor determinante para explorar y asumir su identidad, donde «el relato de viajes es un género de lugar, mejor dicho de cambio de lugar y de permanente determinación de nuevos lugares».¹⁰⁶ Ese cruce que emprende la protagonista de los Estados Unidos a México no consiste en una transgresión geográfica, pero sí es una subversión del discurso patriarcal y formal.

Marina escribe la memoria para designarse y nombrarse, convirtiéndose en una *crosscultural* y una *crossroads* de espacios y formas literarias:

¹⁰⁴ Erlinda Gonzales Berry, *op. cit.*, p. 32.

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ Ottmar Ette, *op. cit.*, p. 37.

oscilantes entre dos o más puntos para expresar su identidad híbrida. El viaje a México es una estrategia de narración y de conocimiento que sigue un *cursus* de ida y vuelta, mientras la narradora se enfrenta no sólo a las diferencias culturales, sino también a sí misma como escritora y traductora cultural.

Escritora y traductora cultural

Tener conciencia del acto de la escritura en la narrativa de Gonzales Berry crea un vínculo metafórico entre el cuerpo textual y el cuerpo de la chicana por medio de las fragmentaciones y de la identidad. Al inicio de *Paletitas de guayaba*, la identidad de Marina se encuentra dividida, pero al final el relato de viaje da un sentido de unidad gracias a la percepción dinámica de su identidad. El proceso metaliterario de escribir la memoria es la opción que tiene la chicana para dejar de lado discursos de poder considerados fijos y legitimar su propia narrativa de vida.

En tanto personaje, la escritora manifiesta el proceso de escritura en su texto y centra su capacidad de actuación (*agency*) al ser capaz de escribir su subjetividad. La figura de la escritora presenta una posicionalidad que se suma a la identidad de Marina, permitiéndole construirse a sí misma a partir de la imaginación, al reescribir su relato de viaje. La protagonista escribe una narrativa de vida cual si fuera un *collage* que expresa la hibridez de su identidad: desplazándose entre el ensayo social, la reflexión personal y literaria, además de la interpretación y traducción cultural.

La estructura fragmentada e híbrida de *Paletitas de guayaba* puede verse en dos figuras: la escritora y la traductora cultural. Marina, una vez que se asume escritora de su historia del viaje, se transforma en una traductora cultural que interpreta y traduce una realidad privada y colectiva de lo que vive en su cruce fronterizo y el recorrido por México. La escritora permite a Marina adquirir voz, apropiándose de su historia y reescribiéndola, transgrediendo la historia oficial o las representaciones de los «otros»; reclama apropiarse de la palabra (ser dueña de su relato) que, según Margo Glantz, se le ha negado históricamente a La Malinche en su representación general:

La voz es el atributo principal, o más bien literal, de la lengua. Quien no tiene voz no puede comunicar [...]. ¿Por qué, entonces, Marina, la de la voz,

nunca es la dueña del relato? Su discurso soslayado por la forma indirecta de su enunciación, se da por descontado [...]. Su discurso es el del otro o de los otros. La palabra no le pertenece.¹⁶⁷

Para las chicanas hay dos necesidades que no pueden disociarse: la del habla y de la escritura. Marina tiene voz como narradora y protagonista y La Malinche también se transforma en narradora. Desde las primeras páginas, Marina se refiere a la escritura de su texto y a su capacidad de enfrentarse al acto creativo:

Pues ¿qué hago? La escribo o no la escribo. Ya la tengo formada palabrita por palabrita aquí en la mente. Pero qué saco yo con escribirle. Eso ya terminé [...]. A ver, podría decirle algo así: *Aquí voy en una aventura que borrará para siempre el olor de tu carne y el recuerdo de tu tacto y de tu voz que aún envuelven mis sentidos.*¹⁶⁸

Las cursivas ilustran la parte del relato correspondiente a una carta. Marina escribe citándose a sí misma y recurriendo a la metaescritura, y los distintos relatos se mezclan para dar origen a un mosaico de voces narrativas que cuentan la historia del viaje de la protagonista, a la vez que se narra la escritura del mismo texto, ya que el itinerario privado se ensaya entre el mito, la historia y la creación literaria.

Aparte del diario de viaje, existen dos cartas y otros relatos que presentan el resto de la historia como una recreación del viaje a México y del pasado histórico. En casi todas las historias Marina expresa sus meditaciones y sus recuerdos dirigidos a una segunda persona, a veces a un personaje masculino y otras al lector. La primera carta está escrita en Nuevo México y está fechada en el desierto, 12 de diciembre: «No sé por qué me he molestado en escribir esta carta [...]. P.D. Por favor, no contestes. Quiero que sea mía la última palabra sobre este capítulo de mi vida».¹⁶⁹

En esta carta se responde a una que Sergio le había enviado antes, fechada en «México, D.F., 16 de septiembre». El discurso de la pérdida amorosa une textualmente el principio y el final de este texto, creando una lectura circular donde el viaje geográfico se concreta en un viaje literario.

¹⁶⁷ Margo Glantz, *op. cit.*, pp. 87, 89-90.

¹⁶⁸ Erlinda Gonzales Berry, *op. cit.*, p. 16.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 8.

Aun cuando los distintos relatos podrían leerse como cartas dirigidas a una segunda persona, rompen con la convención de la primera y última carta, ya que en las siguientes no aparecen fechas ni nombres. Marina se dirige a una segunda persona para poner fin al silencio; se remite a sí misma en la añoranza de un diálogo, que es más bien un monólogo. El interlocutor es, entonces, la misma narradora que necesita justificar un conjunto de emociones y de planteamientos existenciales y socioculturales.

En *Paletitas de guayaba* se recurre a las cartas para dar una idea de veracidad, pero el «tú» al que se dirige es una ficción. En este proceso de autodescubrimiento, ese «otro» imaginario es una especie de puente para llegar a sí misma, afirmando su yo con voz de mujer y de escritora, y negando la voz al sujeto masculino. La segunda persona puede tratarse del lector con el que dialoga para legitimar su discurso feminista:

Se habrán preguntado más de una vez por qué es que no le he dado ni voz ni corporeidad a él. De eso no estoy totalmente segura. No obstante, les ofrezco algunas posibilidades que se me ocurren a medida que voy poniendo los dedos en las teclas: 1) la técnica la vi en la novela de un escritor mexicano y me dejó muy impresionada; 2) no lo recuerdo bien, o lo recuerdo muy bien pero es tan dulce el dolor de ese recuerdo que no quiero compartirlo; 3) él realmente es el/la lector/a con quien desea Mari entrar en una íntima relación; 4) habrá entre ustedes quienes dirán que él nunca existió, que no es otra cosa que la proyección de su/mi/nuestra visión particular del varón ideal, o sea, el Segundo Sexo inventando al Primero tal como quisiera que fuera.¹⁷⁰

La reflexión del acto de escritura y el juego de la voz narrativa se dispersa en otras voces y su multiplicidad reafirma la capacidad de la narradora como escritora que autoriza el proceso de inventar. En el ensayo «*The mixquihuala letters: Castillo's subversive agenda*», (1993) Erlinda Gonzales Berry discurre sobre el sentido de transgresión y subversión de las escritoras chicanas y de las narradoras como escritoras. Tal ensayo concibe la ambigüedad de la invención y el recuerdo, aunque el objetivo consiste en recrear la memoria, además se abre un discurso de resistencia. La hibridez formal y las voces en este texto proponen un viaje posterior que se convierte en el relato de vida de la narradora, como sucede en el siguiente pasaje:

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 39.

No sabré decir exactamente cuándo me dio por juntarlo todo, digo los apuntes del viaje y las memorias de postviaje en un texto. Creo que la culpa habría que echársela a los apuntes [...]. Una vez decidida a escribir el texto, me pareció lógico empezar desde el principio y proceder en forma cronológica hasta el fin, aunque debo admitir que no estaba segura de a cuál fin me refería, pero sentía la certidumbre de que dicho fin se presentaría a su debido tiempo. Como ya se habrán dado cuenta, no resultó así el asunto. A medida que iba escribiendo a máquina (y redactando, inventado (?) los apuntes, los cuales me parecían de alguna manera auténticos y objetivos, precisamente por ser apuntes, se me aferraban los recuerdos no-apuntados y, por lo tanto, menos empíricos, pero no menos insistentes. Casi sin darme cuenta empecé a mezclar los apuntes con los recuerdos (y ¿qué de las fantasías?). Resulta superfluo decirles a ustedes que todo se volvió un carnaval, o sea, un enmarañamiento de pasado, presente y futuro. Durante varios días me molestó la pérdida de lógica temporal, pero al fin resolví que lo que iba a ser la segunda parte, (había proyectado dividir el texto en dos partes: 1) la ida y 2) la estancia; lo de la vuelta no me interesaba del todo puesto que había regresado rápidamente por avión engrifada hasta las orejas y poco o nada recuerdo de ella), también era parte del viaje, si no en el sentido geográfico-espacial, ciertamente en el sentido espiritual. Pero de eso ustedes ya habrán intuido lo obvio.¹⁷¹

Una cuestión vital en la representación de Marina es que elija ser creadora de su historia. En la primera parte del texto impera un tono entre el deseo y la nostalgia por el aspecto amoroso pero también existe el anhelo de iniciar una nueva vida y de adquirir una conciencia como escritora. La figura de la escritora desempeña el rol de una intérprete o traductora cultural que, en este caso, identifica a la narradora con La Malinche. Marina, la protagonista, y esta última se encuentran entre lo indígena y lo español, entre dos culturas y dos idiomas. El manejo de lenguas es un factor importante para tener la capacidad de transformarse, y es lo que le confiere el carácter de traductora a La Malinche en la historia: «Malitzin llegó a ser conocida como la lengua, metáfora usada por Cortés y los cronistas de la conquista para referirse a Malintzin la traductora».¹⁷²

¹⁷¹ *Ibid.*, pp. 32-33.

¹⁷² Norma Alarcón, «Traddutora-traditora: una figura paradigmática del feminismo de

Erlinda Gonzales Berry escribe su texto en español como un acto de resistencia al inglés, a la vez que presenta su dominio del español por ser de Nuevo México, estado donde este idioma tiene un carácter oficial.¹⁷³ En *Paletitas de Guayaba* la competencia de la protagonista muestra el uso del español y del inglés, pero el sentido de la traductora es una metáfora de la capacidad de las escritoras chicanas para percibir su realidad intercultural al interpretar y mezclar diversos idiomas, condiciones literarias y culturales que luego recuperan en el texto creativo. La escritora adquiere así la función de una *crosscultural* debido al conocimiento de otras tradiciones culturales y a la traducción o reinterpretación de los símbolos y costumbres, según se aprecia en la apropiación de La Malinche:

This episode in Erlinda's novel dialogues with other contemporary texts by Chicanas that subvert the patriarchal interpretation of La Malinche as *traddutora/translator* or *traitor* of her race, reinscribing this figure as *traddutora/translator*—one who «brings» from one side to the other (*traslada*) two different traditions (two ways or traer, of bringing).¹⁷⁴

Marina es una mediadora de dominios culturales e históricos antagónicos y «traduce» dos diferentes tradiciones, aunque en el presente texto se centra más en la mexicana. El término traidora se asocia con la capacidad que tienen las chicanas de hablar por sí mismas y no por la comunidad; desafían al grupo para ejercer su propio deseo. De este modo, asumir una voz individualizada no maternal, como la de las chicanas durante y después del movimiento chicano (1965-1975) fue razón para que algunos las llamaran malinches o vendidas, lo que las impulsó a reivindicar a La Malinche en una variedad de formas.

El sentido de la palabra traducción obedece a una relectura de historiadores de la conquista y a la manera en que utilizaron el lenguaje,

las chicanas», en *Debate feminista, fronteras, límites y negociaciones*, México, año 5, volumen 8, septiembre, 1993, p. 21.

¹⁷³ La autora recientemente tradujo su obra al inglés, «She has recently completed a translation of her novel, *Paletitas de guayaba*», en <<http://www.chicanas.com/chica-deme.html>>.

¹⁷⁴ Sonia Torres «Crónicas de viaje chicanas: *The mixquiahuala letters* de Ana Castillo y *Paletitas de guayaba* de Erlinda Gonzales Berry», en Bárbara A. Driscoll et al., *op. cit.*, p. 155.

consciente o inconscientemente, para interpretar y distorsionar dichos eventos, pues al traducir es evidente que todo significado «original» se corrompe; el traductor se vuelve un traidor debido a la mediación lingüística, o en todo caso, es un traidor a la tradición representada.¹⁷⁵

Traducir equivale a traicionar el sentido primigenio o «auténtico», y en eso consiste el juego metafórico de estas escritoras que interpretan y reinvierten los significados para mostrar la diversidad de sentidos, proponiendo la creatividad y el deseo de transformar las funciones culturales. Si las escritoras quieren tener una voz, requieren apropiarse de las creencias culturales no sólo como una vía de restaurar un discurso ideológico, sino en un sentido espiritual que las lleve a valorarse.

Al parecer de Naomi Helena Quiñones, La Malinche se erige en la figura que propone la creatividad poscolonial al ser una intérprete de dos culturas que se encuentra en un proceso de resistencia, adaptación e interpretación. De hecho, sucede algo semejante con el cambio de código lingüístico (*code switching*), cuando hay palabras que las escritoras no traducen o cuando escriben sus textos en español y «descentran» el inglés.

De acuerdo con el discurso feminista de las chicanas, La Malinche es una intérprete de culturas que enmarca discursos de diferencia, de adquisición y de autorización de poder (*empowerment*) para reinterpretar el pasado.¹⁷⁶ Marina, por su parte, cruza la frontera y lleva a cabo un cruce de conocimientos que se reactualizan con frecuencia y «cruzan códigos a través de espacios semióticos».¹⁷⁷

En *Paletitas de guayaba* la frontera representa el lugar donde los sujetos cruzan y entablan diálogos, al mismo tiempo que contrastan sus posiciones y visiones del mundo en relación con las influencias culturales. Este cruce de conocimiento es objeto de reflexión de Marina a partir de la

¹⁷⁵ Véase Norma Alarcón, «Traductora-traidora: una figura paradigmática del feminismo de las chicanas», pp. 19-48.

¹⁷⁶ El uso de *empowerment* es común en la bibliografía teórica relativa a procesos de adquisición y relaciones de poder. Literalmente, el término se traduce al español como autorizar, dar poder, habilitar o apoderarse de algo. La teoría poscolonial y feminista, adoptada por escritoras y críticas chicanas, emplea este término para referirse a los procesos por los cuales los actores sociales que se encuentran en posiciones subalternas, luchan por adquirir mejores posicionamientos sociales, siendo reconocidos (adquiriendo autoridad, legitimándose, habilitándose) dentro de un sistema social «X». En este sentido, *empowerment* reviste un claro sentido político y social, dotado de una fuerte carga teórica y sociológica, esencial para la crítica literaria chicana.

¹⁷⁷ Eduardo Barrera Herrera, «Apropiación y tutelaje de la frontera norte», en *Puente Libre*, Ciudad Juárez, número 4, primavera, 1995, p. 14.

experiencia de lo vivido y de lo leído en pensadores mexicanos que luego ella «traduce» o interpreta para la comunidad mexicoamericana. El acto de la lectura y la repetición vertiginosa del mismo gesto del que nace se continúa en el acto autobiográfico, donde hay un proceso de apropiación de lo leído y lo vivido.¹⁷⁸ La narradora, parecida a una investigadora social que pretende explicar por qué en México, los mexicoamericanos poseen una denotación negativa, retoma en su narrativa a escritores, pintores y pensadores para construir y borrar una memoria cultural e histórica que se reinterpreta una y otra vez:

Quisiera hacer una encuesta sobre las actitudes de los mexicanos hacia los chicanos. ¿Qué te parece? Podría incluir cosas sobre los aspectos culturales, políticos, lingüísticos, fuentes de información, etc. [...] Igual que les expone Leopoldo Zea a los latinoamericanos afirmar su barbarie y utilizarla como marco teórico para definir el mundo occidental, o sea, aquella realidad extranjera que quiso despreciar lo americano al aludir a ello como la barbarie. Me parece que son nociones análogas, el chicanismo y la barbarie; en ambos casos se vuelve positivo y motivo de autoafirmación lo que en otra ocasión fue negativo y denigrante [...]. ¿Palabras, qué haremos para restituirles su significado? Ahora mismo lo que ocurre allá es algo insólito y no dudaría se hayan borrado, pero quedaría alguna forma de la memoria.¹⁷⁹

Esta literatura invierte denominaciones negativas de grupos hegemónicos (el estadounidense y el mexicano) y articula un discurso social y de resistencia en un relato de traducción que emplea fuentes literarias y la memoria colectiva del legado mexicano. La experiencia y la escritura enfatiza la diferencia frente a la uniformidad, lo nómada frente a lo fijo. Lo chicano es resultado de una transgresión a la homogeneidad cultural de ambos lados de la frontera al reinventar la tradición.

La recreación de La Malinche y la experiencia vital de Marina forman parte de las transgresiones y cruces que reconstruyen lo mexicano en la identidad chicana, propuesta que guía la identidad de Marina hacia un fuerte sentido de identidad colectiva, no sólo en el cuestionamiento y replanteamiento de lo mexicano o la «mexicanidad» como una idea a priori, sino en la aceptación personal, espiritual y política de la chicana. La

¹⁷⁸ Silvia Molloy, *op. cit.* p. 78

¹⁷⁹ Erlinda Gonzales Berry, *op. cit.*, pp. 14, 37.

escritora, la nómada, la mujer chicana que escribe cartas y un diario de viaje, se unen en una sola y en su narrativa híbrida reivindica a su gente y a sí misma. La escritura de lo vivido, la confesión íntima de su pérdida amorosa, el desencuentro con México y el encuentro con su identidad la ubican entre una voz testimonial y la reinterpretación, gracias un narrador omnisciente que reúne todas esas voces:

Desde dentro, desde fuera, yo, tú, ella, Mari. ¿Cómo narrar un sueño? ¿Es la soñadora la narradora? ¿Es la camarógrafa? ¿Es también la soñada? ¿La actriz? La soñadora está afuera viendo el sueño. Se ve a sí misma, así que también está dentro. Está fuera y está dentro. Desde fuera percibe la acción visualmente como observadora omnisciente. Desde dentro se siente observada, desde fuera por sí misma. Se siente lejos, distanciada de lo soñado; se siente cerca, emocionalmente ligada a la acción. ¿Qué diferencia hay entre el sueño y la narración?¹⁸⁰

Marina viaja en tren y cruza geográfica, cultural y literariamente la frontera, reconstruyendo la tradición de México. Mestiza y chicana, emprende un camino de desplazamientos de identidades entre la mujer, la escritora y, en este caso, la traductora; imágenes de sí misma que se reactualizan en la reescritura de la memoria de una autora de Nuevo México.

¹⁸⁰ *Ibid*, p. 78.

IDENTIDAD Y SOLIDARIDAD EN UN RELATO POÉTICO Y CULTURAL

Yo no soy bonita, ni lo quiero ser, porque las bonitas se echan a perder.

DICHO POPULAR

Novelar la vida de Sandra Cisneros

La literatura chicana tuvo un momento importante con la publicación del libro de Sandra Cisneros (1995) *La casa en mango street*,¹⁸¹ escrito primero en inglés (*The house on mango street*, 1984) y que ha sido ampliamente leído y traducido. La autora escribió una historia acerca de la experiencia latina en los Estados Unidos, con un lenguaje poético que da vitalidad a la literatura chicana contemporánea al interior de la comunidad mexicanoamericana y de la cultura estadounidense.

La casa en mango street consiste en un texto breve y con una estructura en apariencia sencilla que está integrada por cuarenta y cuatro cuentos o viñetas unidos por la voz de la protagonista y narradora, Esperanza Cordero, quien configura su identidad en un recorrido por su infancia, la cultura latina y deseos individuales. La cercanía entre la autobiografía y la ficción muestran el entrelazamiento de la vida de la autora, Sandra Cisneros, y su protagonista, como una estrategia del yo narrativo y de su autorrepresentación.¹⁸² Esperanza Cordero, al igual que Cisneros, vive su niñez en un barrio urbano de la ciudad de Chicago y pertenece a una familia mexicana.¹⁸³ Estos breves datos biográficos

¹⁸¹ Sandra Cisneros, *La casa en mango street*, México, Alfaguara, 1995.

¹⁸² La crítica literaria ha contemplado la lectura autobiográfica, relacionando la vida de la autora y la de la narradora. Véase «Interview with Sandra Cisneros», en Wolfgang Binder (editor), *Partial autobiographies. Interviews with twenty chicano poets*, Alemania, Palm & Enke Erlander, 1985, pp. 54-74. Después de revisar la bibliografía ensayística de Cisneros se traza un puente entre la escritora y la crítica literaria, entre la vida y la obra, como una forma de crear.

¹⁸³ Cisneros nació y creció en Chicago. Su padre era de la ciudad de México y su mamá de Chicago, fue la única mujer de seis hermanos. Perteneció a una familia de clase trabajadora que con frecuencia se cambiaba de casa y de un barrio a otro. Con los años pudieron pagar un pequeño departamento en un barrio puertorriqueño, al norte de

permiten al lector eslabonar la historia del referente histórico y la del personaje literario.

A diferencia de *Calle Hoyt* y de la primera lectura de *Canícula*, *La casa en mango street* es un relato de ficción que recurre a lo autobiográfico para crear una apertura del género y desubicar al texto, creando un estilo propio e híbrido catalogado como novela, conjunto de cuentos o viñetas, y relato de crecimiento, debido al uso de varios recursos narrativos.

La estrategia de Cisneros es más parecida a la de Erlinda Gonzales Berry que a la de Mary Helen Ponce, pues ésta nombra a la protagonista igual que a ella, mientras que Gonzales Berry escribe su vivencia como neomexicana mediante el personaje Marina. Un punto en común es que en las tres escritoras aparece la ambigüedad con respecto a la memoria, en tanto mezcla de imaginación y recreación de vida. Sandra Cisneros imprime un tono autobiográfico al relato de la protagonista, quien cuenta y escribe parte de su vida al mismo tiempo que reconstruye su historia personal. El proceso para reconstruir la memoria, así como la invención, hacen pensar en varias identidades: el yo referente (Cisneros), el yo textual (Esperanza), y el yo que escribe acerca del yo (Esperanza, sujeto de la narración y escritora).

Sandra Cisneros designa a la narradora con un nombre diferente al suyo, creando así una distancia entre ambas, y después la narradora también cambiará de nombre para transformarse. Cisneros reconstruye su infancia y adolescencia en la historia de Esperanza y ésta se introduce a sí misma y ensaya un tono autobiográfico, adquiriendo una voz que le facilitará relatar otras historias. La voz de la autora nombra y da vida a la protagonista Esperanza, y al mismo tiempo da presencia «A las mujeres, to the women», a las que dedica su libro.

Esperanza configura su punto de vista sobre lo anglo y lo mexicano, evaluando su doble posición marginal en su participación en una lucha cultural y política, según lo ha afirmado Sandra Cisneros en una entrevista realizada por Joysmith al momento de asumirse chicana y feminista: «Yo no tenía conciencia de ser chicana o feminista hasta después de

Chicago. Este escenario fue la inspiración de su texto, publicado en 1984 y con el cual ganó el Premio Columbus American Book Award en 1985. Su obra apareció al principio en varias revistas, sobre todo poemas como «Rossvelt road» escrito en 1977, «My wicked, wicked ways» en 1978, *Bad boys*, *Woman hollering creek and other stories* en 1991. En la actualidad es una de las escritoras chicanas que ha recibido más premios y reconocimiento por su trabajo.

serlo, así como no se puede nacer feminista, es algo que eliges llamarte políticamente». ¹⁸⁴ La protagonista desarrolla lo anterior de manera velada, pues existe una denuncia y un compromiso político detrás de la historia de sus búsquedas personales.

En un marco más amplio, Esperanza es latina o hispana, ¹⁸⁵ claro que su postura frente al legado mexicano goza de mayor importancia, y si no se define mexicana es porque la presencia geográfica de este país no es tan determinante como en las narraciones ya analizadas. Más bien este aspecto se relaciona con la actitud de Cisneros de valorar y mantener un legado cultural distante temporal y geográficamente, objeto de un proceso de recreación. Sandra Cisneros señaló en una entrevista la manera en que su relación con México forma parte de un proceso de recreación y revisión del legado cultural:

Muchas generaciones de mexicanos en Estados Unidos tienen una imagen tan sentimental y rosa de México como la que nosotros tenemos de nuestra infancia. Nosotros crecimos en Estados Unidos y mi imagen de México está en las películas mexicanas en blanco y negro y en los boleros de Agustín Lara... Un país que nunca ha existido, quiero decir. Yo entiendo bien que quiere decir Rushdie cuando habla de *Imaginary Homelands*. Y a veces hacemos el ridículo tratando de parecer más mexicanos que los mexicanos de México. Tenemos miedo de dejar de ser mexicanos, de haber dejado de ser mexicanos. Mi generación habla pues como subtítulos de películas que nuestro español no surge de una realidad cotidiana sino que viene de películas, de libros, de afiches de Frida Kahlo... Hablamos como subtítulos de una película de Buñuel. ¹⁸⁶

¹⁸⁴ Claire Joysmith, «Sandra Cisneros. Municiones envueltas en papel picado. Una entrevista», en *El Nacional*, México, número 175, 26 de septiembre, 1993, p. 4.

¹⁸⁵ Por lo general, en *La casa en mango street* se emplea el término hispano, y aunque utilizo los términos latino e hispano como sinónimos, conviene precisar que éste último unifica varios grupos étnicos por el uso del idioma español y ha sido utilizado como una clasificación de la cultura dominante, mientras que el término latino es más nuevo y tiene otros matices: «No hay duda de que el intento de presentar a los latinos como una minoría homogénea o como un grupo étnico es relativamente reciente [...]. Hasta principios de la década de 1980, a los mexicanos, puertorriqueños, cubanos, centroamericanos y sudamericanos, e incluso españoles, se les consideraba en los Estados Unidos como unidades independientes, nunca como parte de un todo unificado», en Ilan Stavans, *op. cit.*, p. 23.

¹⁸⁶ Edmundo Magaña, «Entrevista con Sandra Cisneros», *La Jomada*, México, diciembre 20, 1992, pp. 22-23.

Cisneros desmitifica a México y a lo mexicano, y abre una brecha entre las distintas posturas que radican, sin duda, en la generación y la región a la que pertenecen las escritoras. La autora afirma la diferencia de su identidad y su pertenencia a un grupo minoritario en los Estados Unidos que la lleva a recrear su pasado en la historia de Esperanza. Cisneros centra su interés en la herencia cultural mexicana de un modo sesgado pero también enfoca su punto de vista, como mujer «mexicana» diferente, en sus compañeros universitarios mientras escribe y concibe la idea de *The house on mango street*:

I knew I was a Mexican woman. But, I didn't think that had anything to do with why I felt so much imbalance in my life, whereas it had everything to do with it ¡My race, my gender, and my class! And it didn't make sense until that moment, sitting in that seminar. That's when I decided I would write about something my classmates couldn't write about. I couldn't write about what was going on in my life at that time. There was a lot of destructiveness; it was a very stressful time for that reason, and I was too close to it, so I chose to write about something I was far removed from, which was my childhood (Las cursivas son mías).¹⁸⁷

Las coincidencias entre la vida de la narradora y la autora no son medios de verificar la historia, pero sí otorgan verosimilitud al proceso de recreación del sujeto femenino, base sobre la cual Cisneros afirma: «All fiction is non-fiction», comentario que constata el papel de la imaginación en *La casa en mango street*, y sostiene que todas las historias narradas son «verdaderas» porque relatan experiencias propias o de otras personas de la comunidad.

Esta ambigüedad en el carácter autobiográfico y la ficción de esta obra reitera la importancia del sentido testimonial. La narración de historias «vistas», «escuchadas» e integradas en la obra, crean vías para legitimar y transformar voces que están en los márgenes, donde la «Autobiography was used strategically to put in place a discourse of lives that have been constructed as «marginal»».¹⁸⁸ La retórica feminista de esta clase de textos

¹⁸⁷ Pilar E. Rodríguez Aranda, «On the solitary fate of being mexican, female wicked and thirty-three: an interview with Sandra Cisneros», en *The Americas Review*, Houston, University of Houston, volumen 18, número 1, primavera, 1990, p. 65.

¹⁸⁸ Leigh Gilmore, *Autobiographics: a feminist theory of women's self-representation*, Ithaca, Cornell University Press, 1994, p. 228.

retoma lo autobiográfico para elaborar la representación de la voz narrativa, negociando aspectos como la clase social, el grupo étnico, la sexualidad y la realización de sueños personales.

La casa en mango street expone autodesplazamientos y cruces fronterizos a partir de una ruta de transgresiones en la escritura entre lo testimonial, lo autobiográfico y lo fictivo. Asimismo, el acto de la escritura y el relato de crecimiento legitiman la experiencia de Esperanza Cordero hacia la autodefinición y el autodesplazamiento de su identidad y, ante todo, ubica su vivencia en un tiempo y un espacio: la infancia y el barrio.

Relato de crecimiento y conflicto con los modelos culturales

Esperanza adopta la voz de una niña que reflexiona sobre sí misma y su contexto cultural, y guía al lector en el conocimiento de su mundo a medida que ella descubre su yo en movimiento. El relato de infancia se narra en presente para recuperar el pasado, creando así un ir y venir de la voz inocente de la niña a la irreverente de la escritora que desea ser la protagonista. Ella denuncia la marginación y crea *esperanza* a través de la ficción, característica que al parecer de Silvia Molloy, es común al texto autobiográfico relativo a la infancia:

Estos relatos de infancia deben considerarse no sólo dentro de un amplio contexto cultural, sino dentro del marco constituido por la ficción del propio autor. Sirven a menudo como pre-textos, como narrativas precursoras: el relato de niñez funciona como matriz generadora de ficción a la vez que de vida.¹⁸⁹

La solidaridad que caracteriza a la protagonista genera un proyecto de escritura relativo a la historia de una niña que recorre las calles del barrio para compartir sus vivencias, y también a una retrospectiva de la situación que viven las mujeres mexicoamericanas e hispanas, a la que añade un gesto personal y político: «The personal as political is not a smile, not a metaphor, and not an analogy [...] so that, to know the politic woman's situation is to know women's personal lives».¹⁹⁰ La narración propone

¹⁸⁹ Silvia Molloy, *op. cit.*, p. 170.

¹⁹⁰ Catherine A. Mackinnon, «Feminism, marxism, method, and the state: an agenda

una lectura comunitaria y política desde una historia privada donde el sujeto femenino inicia un proceso de conocimiento de sí mismo y de su realidad.

Annie Eysturoy analiza en *Daughters of self-creation. The contemporary chicana novel*, el libro de Cisneros como una novela perteneciente al *bildungsroman* o relato de crecimiento. Sugiere que este género se ha insertado en una tradición masculina, y observa que las chicanas plantean sus propias características identificadas con este tipo de novela contemporánea desde su postura étnica y de género. Esta lectura, relacionada con el aprendizaje de la narradora entre el yo y el contexto sociocultural, más que circunscribirse a un género literario estudia la intersección de formas y lecturas.

El relato de crecimiento es considerado una narración en curso, y no en pasado, ya que la narradora va descubriendo y describiendo su contexto vital en una acción continua y subjetiva, compartiendo con el lector sus más íntimas reflexiones acerca de una cultura que ha subyugado a las mujeres, por ello sus razonamientos y búsquedas exponen una acción que continúa de manera dialéctica.

El aprendizaje de Esperanza se obtiene por medio de actos subversivos y transgresores dirigidos a los valores de la comunidad. El hecho de recrear la infancia y la juventud originan una confrontación con su pasado y su presente; expone las contradicciones entre su yo y el contexto cultural en un conflicto y una resistencia. Por el contrario, la narradora de Mary Helen Ponce mantiene un vínculo armónico con la comunidad y conserva recuerdos felices de su infancia, no rompe con las reglas sociales porque el personaje no se resiste a la estructura social de su cultura.

En vez de seguir un orden cronológico como Ponce que enfatiza etapas («Inocencia», «Razonamiento» y «Sabiduría») de crecimiento y de aprendizaje, las historias ajenas hilvanadas por la voz de Esperanza refieren ese crecimiento sin seguir específicamente tales etapas. Infancia y aprendizaje son artificios para construir un mundo propio en el que se transgreden estereotipos femeninos designados por la cultura como madre o esposa. Más allá de los roles determinados y aceptados, se propone resignificar qué es ser mujer en un grupo minoritario y en una cultura patriarcal, tomando en cuenta la enajenación de la experiencia de la infancia dentro de lo social, lo cultural y lo sexual.

for theory», en *Feminist theory: a critique of ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1981, pp. 20-21.

Esperanza enuncia su identidad partiendo de lo que desea y de aquello que le ofrecen los modelos culturales femeninos de su entorno. La reflexión sobre sí misma está vinculada con la percepción de su espacio y la necesidad de un futuro con opciones para convertirse en mujer: «Mi madre dice que cuando yo crezca mi pelo polvoriento se aplacará y mi blusa aprenderá a mantenerse limpia, pero he decidido no crecer mansita como las otras, que ponen su cuello en la tabla de picar en espera de la pochillada».¹⁹¹ Su rebeldía reitera el conflicto entre la que es, la que podría ser y la que quiere ser dentro y fuera de su comunidad; su yo sigue una trayectoria de indagación individual que comienza en la colectividad, como puede apreciarse en el primer y homónimo cuento «La casa en mango street»:

No siempre hemos vivido en Mango Street. Antes vivimos en el tercer piso de Loomis, y antes de allí vivimos en Keeler. Antes de Keeler fue en Paulina y de más antes ni me acuerdo, pero de lo que sí me acuerdo es de un montón de mudanzas. Y de que en cada una éramos uno más. Ya para cuando llegamos a Mango Street éramos seis: Mamá, Papá, Carlos, Kiki, mi hermana Nenny y yo.¹⁹²

La voz narrativa de este cuento está unida a la familia y al espacio que habita, no obstante establece una distancia con la comunidad, pues la representación de Esperanza gira en torno a su crecimiento personal pero también retoma la experiencia e historia de otras mujeres porque quiere que sean un ejemplo para todas. El proceso de crecimiento para las mujeres se convierte en un acto de sobrevivencia: no deben hablar fuerte, deben ser leales con la familia y la comunidad, y no ellas mismas. Esperanza ratifica un sentido de solidaridad al contar sus historias y una rebeldía ante la familia, indaga una mirada personal auténtica centrada en la búsqueda de la «verdadera Esperanza», una diferente a las demás mujeres, y para ello reclama y autoriza su posición en el relato de vida.

Para encontrar la «verdadera Esperanza» se requiere una estrategia narrativa distinta a la que Mary Helen Ponce empleó para su protagonista, quien propone un sentido didáctico y de orgullo comunitario para que las nuevas generaciones no olviden su origen. En *La casa en mango street*,

¹⁹¹ Sandra Cisneros, *op. cit.*, p. 96.

¹⁹² *Ibid.*, p. 11.

el aprendizaje de la narradora inicia cuando después de observar la realidad del barrio, la pobreza y la sumisión de las mujeres, adopta un tono de denuncia. Crea su propio aprendizaje y autodesplazamiento y para lograrlo, decide y elige: 1) la actitud reflexiva para convertirse en mujer y su percepción de la sexualidad 2) la capacidad de autonombrarse; 3) el deseo de ser escritora y 4) el deseo de un espacio propio.

Sexualidad y violencia

Un tema afín a la etapa de crecimiento de la protagonista es la percepción de su sexualidad como un rito de paso. Dicha etapa se caracteriza por la falta de seguridad y por presentar varias contradicciones y elecciones a realizar en ese primer autodesplazamiento: la transición de niña a mujer. El juego es la necesidad de Esperanza por aferrarse a la inocencia que se evapora, pues siente que ha sido expulsada de un espacio al que ya no pertenece, y lo mismo sucede a la protagonista del relato «El jardín del mono»:

¿Quién dijo que yo ya era muy grande para esos juegos? ¿Quién fue que no lo escuché? Yo sólo recuerdo que cuando los demás corrieron, quise correr también, arriba y abajo y a través del jardín del mono, rápido como los muchachos, no como Sally que pegaba el grito al cielo si las medias se le enlodaban [...]. Miré mis pies dentro de sus calcetines blancos y sus feos zapatos boludos. Parecían estar muy lejos. Parecía que ya no eran mis pies. Y el jardín en el que había sido tan bueno jugar ya tampoco era mío.¹⁹³

La narradora de *La casa en mango street* reflexiona acerca de los cambios en su cuerpo. En el descubrimiento de sí misma, alude a la división entre el mundo femenino y el masculino: «Los niños y las niñas viven en mundos separados. Los niños en su universo y nosotras en el nuestro».¹⁹⁴ Durante las transformaciones de su cuerpo identifica lo masculino con lo «otro» que ha ejercido un discurso de poder sobre las mujeres. El aspecto sexual es otro aprendizaje de la protagonista y guarda un sentido político y cultural al denunciar la violencia que viven las mujeres del barrio.

¹⁹³ *Ibid*, pp. 103, 106.

¹⁹⁴ *Ibid*, p. 15.

En el relato «Caderas», Esperanza expresa los cambios físicos que le suceden y celebra su cuerpo desde una mirada inocente y lúdica. Advierte en un tono irónico la importancia de las caderas en el desarrollo sexual y en la posibilidad de tener hijos: «Florecen como las rosas, le sigo por que obviamente soy la única que puede hablar con alguna autoridad; la ciencia está de mi lado. Los huesos un buen día se abren. Así nomás. Un día puedes decidir tener niños, y entonces, ¿dónde los vas a poner?»¹⁹⁵ El aprendizaje del cuerpo implica decidir qué hacer con él y cómo asumir la sexualidad, ya que es imprescindible construir ese tema a partir de la autopercepción de la diferencia, de ser mujer y de ser chicana:

The ability to write the body and to write sexuality has been instrumental in giving Chicana writers an empowered voice. To become whole, they must be able to seize the voices that articulate the shame, the secrets. Clearly there has been nothing more oppressed than women's sexuality, the lips that cannot speak. Thus Chicana writers seize upon the notion of mujeres andariegas as symbols of empowering the body, sexuality, and the self.¹⁹⁶

El tratamiento de la sexualidad en *Paletitas de guayaba* alude a la libertad del placer sexual, Esperanza, en cambio, cuenta varias historias de mujeres, de encierro, golpes y violación. Si bien la narradora es una niña, el conocimiento de su sexualidad confronta las mentiras sociales y la realidad que vive día a día, creando un nexo entre el género, la palabra y el cuerpo. La representación del cuerpo femenino encuentra su expresión en la violencia, no como metáfora textual sino refiriéndose a un cuerpo físico marginado o acosado, según se observa en la siguiente cita de «Paletitas rojas», en la que se sugiere que Esperanza fue abusada sexualmente:

Mentiste, Sally. No fue lo que tú dijiste que era. Lo que hizo. Donde me tocó. Yo no lo quise, Sally. Del modo en que lo dijeron, del modo que debe ser, todos los libros de cuentos y las películas, ¿por qué me mintieron? [...] Entonces los colores comenzaron a girar. El horizonte se ladeó. Tenis negros huyeron. Sally, tú mentiste, tú mentiste. No me dejaba ir. Dijo I love you, I love you, Spanish girl.¹⁹⁷

¹⁹⁵ *Ibid*, p. 54.

¹⁹⁶ Tey Diana Rebolledo, *op. cit.*, p. 183.

¹⁹⁷ Sandra Cisneros, *op. cit.*, pp. 107-108.

La estrategia narrativa de la voz infantil crea un fuerte contraste con la agresión y la pérdida de la inocencia, aspectos que contribuyen a romper el silencio y a transgredir las pautas culturales: «Esperanza está en contra de la comunidad, del silencio al no denunciar el abuso sexual, como el silencio acerca del tema del sexo como un tabú».¹⁹⁸ La situación de los personajes femeninos es resultado de la pasividad y la continuidad de los roles culturales que las han vuelto dependientes. Sally, por ejemplo, vive un círculo vicioso, primero es golpeada por el padre y luego por su marido: «Hasta que, tal como lo cuenta Sally, entre la hebilla y el cinturón simplemente se le olvidó que era su padre. No eres mi hija, tú no eres mi hija. Y entonces se perdió entre sus manos».¹⁹⁹

Múltiples historias de mujeres fluyen a lo largo de *La casa en mango street*, como la de Marín, quien «es mayor y sabe un chorro de cosas», pero también «espera a que un carro se detenga, una estrella caiga, alguno que cambie su vida»;²⁰⁰ «Alicia, que de su madre heredó el rodillo de amasar y lo dormilona, es joven y lista y estudia por primera vez en la universidad».²⁰¹ La mayoría de las mujeres que conoce Esperanza son sometidas y siempre están *esperando*, como en el relato «Rafaela que los martes toma jugo de coco y papaya»:

Rafaela, que todavía es joven pero está envejeciendo de tanto asomarse a la ventana, se queda encerrada bajo llave porque su marido tiene miedo de que Rafaela se escape porque es demasiado bonita para que la vean. Rafaela se asoma a la ventana y se apoya en el codo y sueña que su pelo es como el de Rapunzel.²⁰²

Este compendio de experiencias reunidas en relatos anteriores, ilustra la relación entre el cuerpo y el laberinto cultural que viven las mujeres. Y cuando se rebela a ese futuro, Esperanza elige la imagen de *the bad girl* para mostrar su derecho a decidir sobre su cuerpo y sexualidad de una manera más libre; idea acorde con un tono más parecido al sentido de la sexualidad en *Paletitas de guayaba*, como en los cuentos «La mal nacida» y «Sire»:

¹⁹⁸ María Herrera Sobek y Helena Viramontes, *Chicana creativity and criticism: charting new frontiers in american literature*, Houston, Arte Público Press, 1988, p. 100.

¹⁹⁹ Sandra Cisneros, *op. cit.*, p. 100.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 32.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 36.

²⁰² *Ibid.*, p. 87.

Lo más probable es que me irá al infierno y lo más seguro es que me lo merezco. Dice mi madre que yo nací en un día maldito y reza por mí [...]. Todo dentro de mí retiene el aliento. Todo en espera de explotar como la Navidad. Quiero ser toda nueva y brillante. Quiero sentarme afuera en la noche, mala, con un muchacho alrededor de mi cuello y el viento bajo mi falda. No cada noche hablarles de este modo a los árboles, asomarme por la ventana, imaginar lo que no alcanzo a ver.²⁰³

Su representación constituye un recorrido de elecciones que la ayudan a construirse como una mujer con un destino diferente. En este recorrido hacia sí misma, rescata otro aprendizaje que comprende un acto de transgresión o cruce ante la comunidad, porque enfrenta una primera disyuntiva relativa a la manera de autonombrarse, como una marca de identidad dentro de un conflicto cultural. Esperanza, negándose a heredar la sumisión de los personajes femeninos —cuyas vidas observa y relata—, busca otras opciones.

El nombre *Esperanza*: elegir una tercera opción

Autoras chicanas ensayan con los nombres de sus personajes para legitimar sus historias, pues nombrar es un modo de adquirir poder y de dar un sentido simbólico. En el caso de *La casa en mango street*, esto adquiere un significado fundamental ya que el nombre de Esperanza es metáfora del conflicto cultural y del deseo de libertad convertido en signo de experimentación que designa un rasgo de identidad: entre la construcción del yo y las influencias culturales.

Elegir un nombre tiene sentidos diversos, depende de la propuesta ideológica y de la estrategia que cada una de las autoras desarrolla. En *Calle Hoyt*, obra que oscila entre la nostalgia de la referencialidad y la ficción, autora y narradora tienen el mismo nombre. En *Paletitas de guayaba*, acerca de la apropiación y subversión de los mitos y figuras históricas mexicanas, Marina es un símbolo de La Malinche. Por último, autora y narradora de *La casa en mango street* tienen nombres distintos, incluso esta última adopta un segundo nombre.

²⁰³ *Ibid.*, pp. 62, 80.

Esperanza aborda este tema en el relato «Mi nombre», donde muestra la construcción de la representación de su identidad bicultural. La protagonista rechaza el significado que su nombre tiene en español, en cambio: «En inglés mi nombre quiere decir esperanza. En español tiene muchas letras. Quiere decir tristeza, decir espera».²⁰⁴ La narradora más que negar su nombre niega la imagen pasiva que la cultura mexicana ha legado a las mujeres, por eso afirma: «Yo siempre seré Esperanza».

Durante la búsqueda personal de un nombre, la narradora confronta los valores patriarcales que han negado libertad a la mujer, y afirma su identificación con lo anglo así como el sentido en inglés de la palabra esperanza (*hope*). Esperanza desdeña la imagen de la abuela y el lugar junto a la ventana como un espacio de espera que ha sido heredado por las mujeres del barrio, y rechaza la continuación de modelos femeninos pasivos generación tras generación.

Era el nombre de mi bisabuela y ahora es mío. Una mujer caballo nacida como yo en el año chino del caballo —que se supone es de mala suerte si naces mujer— pero creo que ésa es una mentira china porque a los chinos, como los mexicanos, no les gusta que sus mujeres sean fuertes.²⁰⁵

La necesidad de autodesignarse enfatiza el cambio y la capacidad de actuación (*agency*) para ser la mujer que desea Esperanza. *La casa en mango street* privilegia el nombre no designado por alguna institución, país o herencia cultural, sino el que está más allá de los estereotipos, uno que se construye a partir de la influencia cultural mexicana y estadounidense, presentando una opción propia y rescatando aspectos de ambas culturas y lenguas.

Esperanza no se considera chicana ni mexicana y tampoco estadounidense, pues la identidad no es un concepto de Estado-nación que la fija a lo establecido. Tratando de construir su identidad, concibe un tercer nombre para desestabilizar parámetros de la cultura anglo, poner en crisis su legado cultural mexicano y abolir la dicotomía entre el español y el inglés, pues los dos idiomas tienen connotaciones negativas y positivas.²⁰⁶

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 16.

²⁰⁵ *Idem.*

²⁰⁶ Ernest Rudin, «Hard english and soft spanish», en Renate von Bardeleben, *op. cit.*, pp. 395-410.

Entonces elige un nombre diferente a sus orígenes culturales y más identificado con un reto político y creativo: «Me gustaría bautizarme yo misma con un nombre nuevo, un nombre más parecido a mí, la de a de veras, a la que nadie ve. Esperanza como Lisandra o Maritza o Zezé la X. Si, algo así como Zezé la X estaría bien».²⁰⁷ *La casa en mango street* no es sólo la expresión que se asimila a la cultura y a los valores estadounidenses, pues la reflexión sobre el nombre no inicia por factores económicos o de raza sino por la indagación femenina; debido a esto Esperanza cruza de manera «ilegal» parámetros culturales.

Hacia 1990 algunos escritores retomaron el sentido de la «X», la cual se emplea para invertir y hacer suya aquella tradición que intenta volver los invisibles. Ana Castillo concibe el término «xicanisma» en *Massacre of the dreamers, essays on xicanisma* (1994), y Roberto Rodríguez en *The X in la raza* (1996), cuestiona el fenómeno de la etnicidad chicana dentro de un panorama multicultural y multirracial. Estas obras revisan nuevas denominaciones que las chicanas propusieron para desafiar y descentrar formas externas, ya fuera como grupo o como individuo. Dichas propuestas de identidad, además una búsqueda de lo femenino, son un profundo cuestionamiento a la postura del multiculturalismo como expresión de diferencia y resistencia en la construcción de la subjetividad.

Después de formular una tercera opción identitaria crítica con su posición, Esperanza amplía la definición de identidad chicana fuera de la dicotomía de lo anglo y lo mexicano, integrando voces puertorriqueñas, cubanas y mexicanas en lo que se ha llamado una comunidad latina que agrupa a mujeres del «tercer mundo» en los Estados Unidos. Su autodefinición no niega la totalidad del legado mexicano, pero sí rechaza la pasividad y falta de libertad de las mujeres, y extiende la crítica sobre la cultura patriarcal a un mayor grupo.

La subjetividad de Esperanza incluye sus apreciaciones como estadounidense, pues aspira a ciertos valores relacionados con el *american dream*. Pero en su escritura rescata la fortaleza y las dificultades de las mujeres latinas para lograr sus sueños y brinda una opción para reconstruir su experiencia vital. Esperanza logra un destino diferente al realizar su deseo de ser escritora, forma creativa de extender lazos de solidaridad con su gente.

²⁰⁷ Sandra Cisneros, *op. cit.*, p. 17.

única que logra un cambio en su vida, pues el personaje del relato «Minerva que escribe poemas», aunque también escribe ni siquiera logra salir del barrio; por lo tanto, no basta con escribir, sino que debe encontrarse la fuerza para transgredir los límites culturales y espaciales:

Minerva es apenas un poco mayor que yo y ya tiene dos hijos y un marido que se fue. Su madre sacó adelante a sus dos hijos solita y, por lo que se ve, sus hijas también van por ese camino. Minerva llora porque su suerte es mala suerte. Cada noche y cada día. Y reza. Pero cuando sus niños duermen después de que les ha dado de cenar *hot cakes* escribe poemas en papelitos que dobla y dobla y retiene en sus manos un largo tiempo, pedacitos de papel que huelen a *dime*. Me permite leer sus poemas. Yo la dejo que lea los míos. Siempre está triste como una casa que arde —siempre hay algo que está mal. Tiene muchos problemas, pero el más grande es su marido que se fue y sigue yéndose [...]. A la siguiente semana llega azul y negra y pregunta qué puede hacer. Minerva. Yo no sé qué camino tomará. No hay nada que yo pueda hacer.²¹⁰

El testimonio de Minerva contrasta con la historia de vida de Esperanza, quien escribe para obtener un nombre y un destino propio. Los deseos de Esperanza se vuelven metáfora del acto de imaginar porque crea todo otra vez para producir cambios sociales; su escritura compensa aquello que el mundo real no le proporciona. En este acontecer de deseos, la protagonista anhela un espacio propio: erradicar una geografía que ha excluido su punto de vista y sus vivencias. Los sitios de la memoria que reescribe Esperanza son espacios colectivos que la conducen a realizar nuevos cruces de fronteras geográficas, sociales y culturales, cuyo objetivo es alcanzar su libertad.

El barrio urbano como frontera de identidades en tránsito

La configuración del espacio propio es la necesidad de recrear un sitio imaginario que se transfigura en simbólico. Este nuevo espacio «remapea» (*remapping*) geografías excluidas o marginadas para habitar un lugar «verdadero», uno que se desea para el futuro: mango street, punto imagi-

²¹⁰ *Ibid.*, pp. 92-93.

nario pero no menos «real» o «verdadero», que responde a la inventiva de una niña y a sus búsquedas para salir del lugar que la limita.

Mango street se encuentra lejos de la frontera entre México y los Estados Unidos, de hecho mantiene una lejanía geográfica con el sureste, lugar donde habita la mayoría de la población mexicanoamericana.²¹¹ La identidad de Esperanza no está tan vinculada con el legado mexicano, como sucede en *Paletitas de guayaba* y en *Calle Hoyt* porque incluye a otros personajes latinos dentro del barrio.

La casa en mango street reincorpora el barrio en la literatura chicana, tema cuya importancia se remonta a los años setenta pero que no había sido descrito desde la perspectiva femenina. Sandra Cisneros observa que se había idealizado el barrio, donde el núcleo familiar y cultural era más fuerte que la voz individual, imagen que, por otra parte, homogeneizaba este espacio. En este libro existe una clara confrontación con la comunidad, ya que se relata la pobreza, la vergüenza de pertenecer a ese lugar, la presencia del machismo y la ausencia de esperanza. Apreciación que contrasta con la de *Calle Hoyt* donde se recuerda con nostalgia una idealizada comunidad rural de Pacoima, remarcando la solidaridad, el trabajo, la riqueza cultural y la sobrevivencia. Es decir, mientras Ponce proyecta una visión romántica del espacio, Esperanza muestra al barrio en todas sus contradicciones, asegura Cisneros en una entrevista:

Yes, she wants to get out, she sees the barrio as something very threatening, and rightfully so! I wrote it as a reaction against those people who want to make our barrios look like Sesame Street, or some place really warm and beautiful. Poor neighborhoods loose their charm after dark, they really do. It's nice to go visit a poor neighborhood, but if you've got to live there every day, and deal with garbage that doesn't get picked up, and kids getting shot in your back yard, and people running through your gangway at night, and rats, and poor housing... ¡It looses its charm real quick! I was writing about it in the most real sense that I knew, as a person walking those neighborhoods

²¹¹ Guillermo Gómez Peña comenta esta lejanía de la frontera a través de un sentimiento de extranjero legal dentro de los Estados Unidos en ciudades como Nueva York o Chicago: «En 1991 me mudé a Nueva York y mi cordón umbilical al fin reventó. Por primera vez en mi vida me sentí como un verdadero inmigrante. Desde mi departamento de Brooklyn, México y chicanolandia parecían estar a millones de años luz (la república de Mexa York era un proyecto que aún no tomaba forma)», en Guillermo Gómez Peña, *op. cit.*, p. 8.

with a vagina. I saw it a lot differently than all those «chingones» that are writing all those bullshit pieces about their barrios.²¹²

El barrio urbano es un sitio abierto que Esperanza recorre a partir de una percepción colectiva de las personas, sus costumbres, sus hábitos y miedos. La narradora explora y aprende en la calle, transita entre historias y recuerdos, creando una imagen en movimiento; emprende un autodesplazamiento geográfico por los recuerdos de la casa, la familia y la gente del barrio. La construcción del espacio en *Calle Hoyt* se realiza en un lugar fijo de la memoria, en cambio, *Paletitas de guayaba* y *La casa en mango street* presentan un autodesplazamiento del yo femenino: Marina cruza la frontera y Esperanza sale del barrio.

Sinónimo de gueto hispano, el barrio está excluido de la cultura dominante por diferencias raciales y económicas, y está rodeado por fronteras culturales y políticas que han delimitado a los grupos minoritarios. Salir de él implica cruzar todo lo que él representa: pobreza, violencia, desaliento, la familia y lo que está fuera de la comunidad, es decir, la cultura estadounidense y la posibilidad de lograr una vida mejor. Los cambios de casa en la familia de Esperanza sugieren la discriminación, el racismo y la violencia padecidas en los cruces de fronteras entre los guetos, así lo ilustra la voz de la protagonista en el siguiente pasaje de «Los que no»:

Los que no saben llegan a nuestro barrio asustados. Creen que somos peligrosos. Piensan que los vamos a asaltar con navajas brilladoras. Son tontos que se han perdido y caen aquí por equivocación [...]. Todo moreno por todos lados, estamos seguros. Pero en un barrio de otro color nuestras rodillas comienzan a temblar traca y subimos las ventanillas de nuestros carros hasta arriba y nuestros ojos miran al frente. Sí. Así es.²¹³

Esperanza vive y observa la realidad de los ciudadanos de segunda clase en la sociedad estadounidense, en este sentido no es posible interpretar este texto únicamente como el logro del sueño americano. En un sentido más amplio, expresa la dificultad de vivir en los Estados Unidos y de tener una vida digna sin renunciar a la cultura de origen ni a los sueños personales. Al respecto, en «Culturas latinas en Estados Unidos»,

²¹² Pilar E. Rodríguez Aranda, *op. cit.*, p. 69.

²¹³ Sandra Cisneros, *op. cit.*, p. 33.

Antonio Torres opina con una actitud crítica respecto de las sociedades multiculturales y sus discursos de «aceptación»: «Sin embargo, se observa a menudo que el pretendido melting-pot no es sino una máscara que esconde el difícil engranaje de la diversidad, corriendo el riesgo consiguiente, a menos que cambien las percepciones en torno a las «minorías étnicas», de segmentación social».²¹⁴

La historia de Esperanza ilustra las tensiones entre las aspiraciones individuales y las restricciones sociales, económicas, raciales y de género presentes en el barrio, mismas que deben negociarse para realizar los cruces culturales y así sobrevivir a la dialéctica bicultural de la identidad, como sucede con su nombre. Esperanza debe reconocer el lugar de donde viene sin perder su origen cultural, a la vez que elige otros aspectos de la cultura dominante; es decir, se propone la construcción de las identidades a través de un reconocimiento entre ambas.

Recrear el espacio imaginario en *La casa en mango street* denuncia una realidad social de marginación en los Estados Unidos que puede cambiarse gracias a la expresión afirmativa de los sujetos históricos y culturales. Un espacio propio es para Esperanza una demanda individual y simbólica, pues su deseo es metáfora de la búsqueda de un espacio femenino.

Espacios simbólicos: «Una casa en el corazón»

Salir del barrio provoca dos transgresiones, una del espacio geográfico, y otra «ilegal» de un ámbito fronterizo y de exclusión cultural. Pero Esperanza enfrenta otro cruce: su salida de casa, separación metafórica de la cultura patriarcal y de los modelos femeninos del barrio latino. La casa también representa su condición personal y sus deseos, los recuerdos se situarían en la *casa del pasado* y sus deseos en la *casa del futuro*. De esta manera, Esperanza hace de la casa una metáfora, estableciendo así su experiencia personal, cultural, de clase social y de género, y otorgando un significado esencial a la construcción de su subjetividad.

El espacio en *La casa en mango street* se divide en tres: 1) la calle y el barrio; 2) el interior de la casa y 3) la casa que Esperanza desea. La calle es un sitio intermedio que permite a Esperanza visualizar el barrio; su casa

²¹⁴ Antonio Torres, «Culturas latinas en Estados Unidos», en www.ub.es/filhis.es/filhis/culturele/torres.html, p. 2.

refleja una imagen limitada y estática, por lo que cruza la frontera entre ésta (la familia) y la calle (el barrio). La narradora transgrede el lugar cerrado para aventurarse como una sobreviviente en el barrio y ampliar el lugar de la familia y de la comunidad.

De acuerdo con la crítica chicana María Herrera Sobek, dicha salida o cruce atenta contra la frontera cuando se transita de un espacio semantizado como masculino a uno femenino, donde la narradora puede ser libre y jugar a la vez que aprende y elige su camino. Esperanza vive el espacio público como una metáfora de libertad, sale al mundo para cruzar un «puente» entre la casa y la calle y así trasponer las funciones de madre, ama de casa y esposa (Herrera Sobek, 1985). No obstante, ese cruce no resuelve su conflicto, por ello imagina y anhela un espacio diferente.

La casa es la imagen simbólica de un lugar de origen y de destino. Esperanza inicia su historia aludiendo a la casa de mango street, pero a lo largo del relato menciona otra cuyo significado es el de un deseo para el futuro cifrado en la metáfora de «la casa en el corazón», y que se menciona en el cuento «Elenita, baraja, palma, agua»:

¿Qué tal una casa?, digo yo, porque a eso vine. Ah, sí, una casa en el corazón. Veo una casa en el corazón. [...] Puedo volver a mirar si quieres que lo haga, baby. Y mira de nuevo barajas, palma, agua y dice ¡Aja!. Una casa en el corazón, yo estaba en lo cierto. Pero no lo entiendo. Una casa nueva, una casa hecha de corazón. Voy a prender una vela por ti.²¹⁵

El destino de la narradora se sugiere mediante el juego de la baraja, pero para alcanzarlo revisa y compara la casa que recuerda en mango street. La imagen de la casa se visualiza hacia el pasado y el futuro, pero Esperanza narra en presente, creando así un sentido de circularidad, de revisión del pasado y de proyección al futuro que rompe con la idea de «progreso» hacia una situación mejor, y con la idea de un viaje lineal para salir del barrio hacia la cultura dominante. El recorrido de la casa al barrio, así como de la casa familiar hacia la que sueña Esperanza, no está determinado por su asimilación de lo anglo, en vista de que al final hay un regreso al barrio desde la escritura.

Un primer recuerdo que la protagonista tiene de la casa corresponde a una idea de ascenso social, idea que no reúne del todo lo que ella de-

²¹⁵ Sandra Cisneros, *op. cit.*, pp. 69-70.

searía para sí, pues designa el espacio familiar: «La casa de Mango Street es nuestra y no tenemos que pagarle renta a nadie, ni compartir el patio con los de abajo, ni cuidarnos de hacer mucho ruido, y no hay propietario que golpee el techo con una escoba. Pero aún así no es la casa que hubiéramos querido».²¹⁶ Su ruptura con la casa, con la familia e incluso con la comunidad está determinada por el deseo de una casa propia y por la construcción de su identidad. El anhelo de un espacio propio confluye en lo material, lo espiritual y lo creativo, donde el yo es simbolizado en la casa, como argumenta Nicholas Sloboda en «A home in the heart: Sandra Cisneros's *The house on mango street*»:

In the process, Cisneros demonstrates how a subject can be defined but, at the same time, not totally restricted by its material (representative) and psychological (cognitive) space. Not focusing on the superficial, exotic qualities of her young protagonist's otherness, Cisneros, instead, shows how Esperanza «waits» to gain her appropriate voice in light of the prevalent hegemonic forces, patriarchal oppression, and ethnic marginalization in urban America. In particular, she juxtaposes Esperanza's burgeoning awareness of the harsh socioeconomic realities around her with her personal dreams and playful spirit.²¹⁷

La elección de un espacio material permite afirmar el yo emocional en la casa del pasado y en la del futuro. Para Esperanza, la casa de mango es pobre, no puede respirar en ella y además no le pertenece. La metáfora de la casa en el corazón significa la necesidad de una casa que pueda constituir un espacio de libertad. En *La casa en mango street*, el deseo, la imaginación y el conocimiento de Esperanza, alimenta la posibilidad de un futuro que le concede movilidad espacial, social y espiritual, es decir, propone un tránsito hacia sí misma.

El sentido de la casa se invierte porque no es un espacio seguro y de felicidad, según lo definió Gaston Bachelard. El tema de la casa se ha analizado en otros textos chicanos, como *Y no lo tragó la tierra* de Tomás Rivera, donde representar un refugio, y junto con el barrio constituyen una lucha constante por sobrevivir a la marginalidad de la comunidad

²¹⁶ *Ibid.*, p. 11.
²¹⁷ Nicholas Sloboda, «A home in the heart: Sandra Cisneros's *The house on mango street*», en *Aztlán*, Los Ángeles, volumen 22, número 2, otoño, 1997, p. 90, en <<http://www.asnet.ucla.edu/csrl/library/azt-22-22-02/azt22-2-089.html>>.

chicana, la que vive con orgullo y solidaridad en una continuidad de la cultura.²¹⁸ Cisneros, desde una perspectiva femenina, advierte que en la familia tradicional se perpetúa la pasividad de la mujer por medio del espacio cerrado y sin movilidad, como lo ilustra esta cita del relato «La casa en mango street»:

Pero la casa de Mango Street no es de ningún modo como ellos la contaron. Es pequeña y roja, con escalones apretados al frente y unas ventanitas tan chicas que parecen guardar su respiración, los ladrillos se hacen pedazos en algunas partes y la puerta del frente se ha hinchado tanto que uno tiene que empujar fuerte para entrar [...]. Nuestra casa tiene escaleras pero son ordinarias, de pasillo, y tiene solamente un baño. Todos compartimos recámaras, Mamá y Papá, Carlos y Kiki, yo y Nenny.²¹⁹

Mientras la casa de la infancia está vinculada con un espacio material y real del pasado, la casa en el corazón remite a uno simbólico e ideal en el futuro, relacionado con el deseo y el acto de escribir para crear un espacio de libertad y de expresión femenina no designado por la cultura patriarcal. Esperanza no acepta la pobreza ni la marginación de la mujer latina, por eso busca un espacio alterno:

No un piso. No un departamento interior. No la casa de un hombre. Ni de un papacito, una casa que sea mía. Con mi porche y mi almohada, mis bonitas petunias púrpura. Mis libros y mis cuentos. Mis dos zapatos esperando junto a la cama. Nadie a quien amenazar con un palo. Nada que recogerle a nadie. Sólo una casa callada como la nieve, un espacio al cual llegar, limpia como la hoja antes del poema.²²⁰

Esperanza subvierte el espacio cerrado y limitante de sus deseos creando uno propio con el lenguaje y la imaginación. Narradora y autora reescriben su infancia y crean un nexo entre narrativa de vida, recreación y compromiso social que no sólo parte de su situación personal, sino que busca plantear un mundo heterogéneo del sujeto femenino autobiográfico.

²¹⁸ Véase al respecto Erlinda Gonzales Berry y Tey Diana Rebolledo, «Growing up chicana: Tomás Rivera and Sandra Cisneros», en *Revista Chicano-Riqueña, International Studies in Honor of Tomás Rivera*, Nueva York, volumen 13, números 3 y 4, 1985, pp. 109-119.

²¹⁹ Sandra Cisneros, *op. cit.*, p. 12.

²²⁰ *Ibid.*, p. 116.

fico. El sentido testimonial y de compromiso social puede apreciarse en la imagen simbólica de continuidad y fuerza del relato titulado «Cuatro árboles flaquititos», que narra el crecimiento de los árboles en la calle Mango a pesar de los obstáculos:

Cuando estoy demasiado triste o demasiado flaca para seguir siguiendo, cuando soy una cosita delgada contra tantos ladrillos es cuando miro los árboles. Cuando no hay nada que ver en esta calle. Cuatro que crecieron a pesar del concreto. Cuatro que luchan y no se olvidan de luchar. Cuatro cuya única razón es ser y ser.²²¹

Dos temáticas que unen la identidad de Esperanza con las mujeres del barrio y con la facultad de crear un destino propio son la solidaridad y la casa en el corazón; el ámbito geográfico se convierte en un espacio afectivo de la memoria del sujeto y se desarrolla en dos sentidos: el espacio colectivo y geográfico del barrio, y el espacio femenino, metafórico y simbólico de la casa en el corazón.

La propuesta narrativa de Sandra Cisneros redefine la relación dinámica entre espacialidad y formación del sujeto femenino encaminada a aceptar el pasado y transformar el presente creando una expresión propia. De este modo inaugura una nueva localización en la poética feminista: más allá de un cuarto o de un espacio público, colectivo y doméstico, es uno imaginativo.²²² La escritura femenina se presenta como un camino de continuos cruces fronterizos mediando entre el contexto sociocultural y el sujeto femenino, por medio del lenguaje y, en el caso específico de Cisneros, de un lenguaje poético.

Subversión mediante el lenguaje poético

La casa en mango street ha logrado legitimar espacios para la literatura chicana en los Estados Unidos. Su calidad provocó una visibilidad notable, porque Cisneros ha sido la primera mexicana en publicar en una editorial estadounidense: «Random House offered to publish the book

²²¹ *Ibid.*, pp. 82-83.

²²² Caren Kaplan, «Deterritorialization: the rewriting of home and exile western feminist discourse», en Abdul JanMohamed y David Lloyd, *op. cit.*, p. 367.

in 1991, making Cisneros the first Chicana (Mexican American Woman) to receive a major publishing contract for a work about Chicanas». ²²³ El reconocimiento a este libro obedece a tres aspectos señalados por la crítica literaria: 1) el rescate de la experiencia latina 2) el manejo de un lenguaje poético en la prosa, manifiesto en voz de Esperanza 3) la actitud crítica hacia la cultura y la política.

Se trata de una narración de ficción con un tono autobiográfico y testimonial que presenta una estrategia política, estética y cultural, en el reclamo de un espacio textual propio, también muestra la capacidad de autotransformación del sujeto femenino y de su percepción dinámica de la identidad. En este contexto, el espacio textual es uno simbólico:

El espacio simbólico de la escritura es testigo de la agencia de los nuevos sujetos, nuevas identidades que se van construyendo en el proceso de su escritura, re-escribiendo e inscribiéndose en la historia. Los sujetos en proceso, es decir, liberados de esencialismos reductivos, responden tanto a los discursos de la realidad circundante, como a los discursos literarios e históricos que las habían significado, imaginado y narrado utilitariamente. ²²⁴

Más allá del aspecto testimonial, didáctico e histórico, la imaginación poética de la narración es para Cisneros y Esperanza la mejor manera de resistir y de no caer en estereotipos. Asimismo, la estructura de la obra y la reconstrucción de sí misma no pueden concebirse sin el acto de la escritura y la poesía. En el relato se reemplaza la casa por un espacio simbólico (espiritual, político y creativo), donde lo autobiográfico da unidad y sentido al acto de escribir y de ser para Esperanza:

Esperanza turns her longing for what we can call an adequate structure for her desire in the direction of writing itself. Her desire for the agency of self-representation becomes the focus of the last quarter of the book. The book itself as the structure of her desire is (re)cognizable through autobiographics. For the writing subject has not disappeared in the usual ways, voiceless and dismembered. The book replaces the house on Mango Street as a structure of self-representational identity. ²²⁵

²²³ En <http://www.gale.com/free_resources/chh/bio/cisneros_s.html>.

²²⁴ Norma Klahn, «Travesías/travesuras: des/vinculando imaginarios culturales», p. 66.

²²⁵ Leigh Gilmore, *op. cit.*, p. 99.

En el intento por cambiar las circunstancias del barrio, de la casa y de sí misma en los cuentos que escribe, Esperanza vislumbra un futuro en la escritura. Según Gilmore, el objetivo de la protagonista consiste en apropiarse de su representación a través de lo autobiográfico, logrando un cambio al escribir su relato de vida y, al igual que la autora, concibiendo el lenguaje como una herramienta para lograr un espacio de libertad, de subversión y de apropiación. Lo anterior se advierte en la elección del inglés y en la mezcla formal en el lenguaje poético, el cual reúne imágenes de la infancia y de la cultura popular.

Cisneros y la mayoría de las chicanas, escriben en inglés porque así tienen más posibilidades de ser publicadas y de llegar a un mayor número de lectores, ²²⁶ además de ser la lengua que más dominan. No obstante, el inglés puede tener una connotación irreverente y al mismo tiempo ser una estrategia de resistencia política y cultural para subvertir la lengua de la cultura dominante: «In this instance, a major language has a minor use». ²²⁷ Aunque el español mantiene una situación periférica con la cultura estadounidense, Cisneros introduce algunas palabras en español con una función política para enriquecer su texto. Considero importante advertir que el inglés es la lengua que utiliza Cisneros para expresar el contexto social y político de los grupos minoritarios:

El uso del inglés es también subversivo dado que se han apropiado de la lengua del colonizador [...] para inculpar la larga historia de opresión de una lengua y de una cultura negada. Ese inglés, sin embargo, marcado por otro imaginario cultural, compete con el español para expresar sus vivencias. Ese inglés piensa desde otro imaginario, el mexicano que habla español, cuyo registro al irrumpir en la literatura disloca el inglés y su visión del mundo. Así, la literatura chicana se dirige también a renovar o inventar un lenguaje cuya articulación es significativa de recuperación de lo perdido, pero también de proyección del futuro. ²²⁸

²²⁶ El idioma ha sido una forma de marginar y negar un espacio a escritores chicanos, comenta Cisneros en una entrevista: «Escritores chicanos: nadie sabe en Estados Unidos qué hacer con nosotros. ¿A dónde pertenecemos? No a la literatura latinoamericana y tampoco a la literatura estadounidense. Algunos chicanos escriben en inglés, otros solamente en español. Me molesta que los críticos de arte nos dejen fuera porque no perteneceríamos a ninguna parte. Yo estoy contenta de que me lean y de que mis libros sean traducidos, pero también pienso en todos esos escritores que instalan sus propias imprentas para publicar sus trabajos», en Edmundo Magaña, *op. cit.*, p. 24.

²²⁷ Caren Kaplan, *op. cit.*, p. 360.

²²⁸ Norma Klahn, *op. cit.*, p. 71.

En este sentido, es posible observar que la escritura en ambas lenguas tiene implicaciones extratextuales e intratextuales. Estas últimas se advierten en las historias que narra Esperanza acerca de los personajes que reiteran su diferencia al interior de los Estados Unidos²²⁹ por haber sido desplazados de su espacio, de su lengua de origen y por adaptarse a un nuevo sistema. Ése es el caso de la protagonista del relato «No speak english» quien no habla inglés, por lo tanto su sentido de la casa y de adaptación al nuevo lugar es otro:

Cualquiera que sean sus razones, si porque es gorda, o no puede subir las escaleras o tiene miedo al idioma, ella no baja. Todo el día se sienta junto a la ventana y sintoniza el radio en un programa en español y canta todas las canciones nostálgicas de su tierra con una voz que suena a gaviota [...]. Algunas veces el hombre se harta. Comienza a gritar y uno puede oírlo calle abajo. ¡Caray! estamos en casa. Esta es la casa. Aquí estoy y aquí me quedo ¡Habla inglés, speak English, por Dios!²³⁰

Esperanza no tiene conflictos para hablar o escribir en español o en inglés, pero se limita a hablar este idioma para sobrevivir en la cultura estadounidense a la vez que denuncia la marginación del barrio.²³¹ Habla inglés pero se sabe diferente por el modo en que la ven los demás y se remite, como en el caso de Ponce, al espacio de la escuela: «En la escuela pronuncian raro mi nombre, como si las sílabas estuvieran hechas de

²²⁹ «Deterritorialization is one term for the displacement of identities, persons, and meanings that is endemic to the postmodern world system. Gilles Deleuze and Félix Guattari use the term «deterritorialization» to locate this moment of alienation and exile in language and literature [...] This writing dismantles notions of value, genre, canon, etc. It travels, moves between centers and margins», en Caren Kaplan, *op. cit.*, p. 358.

²³⁰ Sandra Cisneros, *op. cit.*, pp. 85-86.

²³¹ Para Cisneros, hablar o escribir en inglés o español a veces se trata de un conflicto, otras de un legado cultural heredado por los padres que pasa por un complejo proceso en la práctica: «As a young writer in college I was aware I had to find my voice, but how was I to know it would be the voice I used at home, the one I acquired as a result of one English-speaking mother and one Spanish-speaking father. My mother's English was learned in the Mexican/Italian neighborhood she grew up in on Chicago's near south side, an English learned from playmates and school, since her own parents spoke Spanish exclusively. My father, on the other hand, spoke to us in a Spanish of grandmothers and children, a language embroidered with the diminutive», en Sandra Cisneros, «From a writer's notebook, ghost and voices: writing from obsession», en *The Americas Review*, Houston, University of Houston, volumen 15, número 1, primavera, 1987, pp. 71-72.

hojalata y lastimaran el techo de la boca. Pero en español mi nombre está hecho de algo más suave, como la plata».²³²

Los desplazamientos y usos entre el inglés y el español rescatan el legado mexicano y permiten escribir un libro creativo e híbrido con un lenguaje poético o metafórico, surgido de un aspecto lúdico y de invención infantil que contrasta con la ironía y la crítica social. El tono poético reitera la imaginación y el trabajo del lenguaje como esperanza de cambio para el futuro, pues refiere una actitud contestataria del sujeto femenino que escribe. Esperanza puede inventarlo todo, su nombre, los juegos, las canciones, los poemas que recupera: «Yo quiero ser como/ las olas del mar;/ como las nubes al viento,/ pero soy yo./ Un día saltaré/ fuera de mi piel. Sacudiré el cielo/como cien violines».²³³ De este modo, la protagonista recrea su experiencia y su contexto cultural entre la poesía y el testimonio, sugiriendo varias lecturas y formas textuales:

Critics have had difficulty with the classification of this book's genre. Does it belong to Children's literature? short story? novel? essay? autobiography? poetry? women's studies? It seems that the writer chose the child's voice to make the Chicanas's voice heard. This novel is an example of the «testimonio» literature, and to show the oral literary qualities of this work, Dr. Quintana played a cassette with some of the stories read by the author.²³⁴

Durante la reconstrucción de la memoria de Esperanza, se recupera y se hace partícipe a la tradición oral que incorpora juegos infantiles y canciones populares en el relato. El juego es metáfora de la imaginación y establece un equilibrio con el tono trágico de los eventos del barrio. La oralidad, transmitida de generación en generación, da testimonio de una vivencia cultural relacionada con ritmos, canciones y juegos de niñas. A continuación Esperanza se refiere al proceso de crecimiento:

Todo el mundo quiere cambalachear. Los zapatos limón a cambio de los rojos, los rojos por el par que fue blanco [...] quitátelos y vuévetelos a

²³² Sandra Cisneros, *op. cit.*, p. 17.

²³³ *Ibid.*, p. 65.

²³⁴ Patricia Borjas y Cecilia Mafla, en <http://www.english.udel.edu/josephk/usia/maflapr.html>.

poner [...]. Rachel es la primera que logra caminar pavoneándose toda sobre los mágicos tacones altos. Nos enseña a cruzar y descruzar las piernas [...]. Lucy, Rachel y yo, tam-tam-tam tambaleándose, vamos abajo hasta la esquina donde los hombres no nos despegan los ojos. Hemos de ser Navidad.²³⁵

Cantos populares y «viejos» pertenecientes a la tradición cultural mexicana son presentados en la versión de Esperanza: «*Patito, patito/color de café/ si usted no me quiere/ pos luego por qué*. Esa canción vieja no, digo yo. Tienes que hacer tu propia canción. Invéntala [...], *ánimas Benditas/que se me murió*».²³⁶ La narradora insiste en crear sus propias canciones y no en cantar las heredadas, rescata la oralidad y la cultura popular pero las transforma metaforizando con repeticiones y figuras retóricas que remiten a los sentidos. Sandra Cisneros crea así una hibridez entre lo escrito, las imágenes poéticas y la oralidad. Las nuevas metáforas (escritas) recrean las formas orales (cultura popular) y permiten la mezcla cultural y el dinamismo de las subjetividades que producen dichos discursos creativos e identitarios.

El lenguaje poético y cultural, estilo de Cisneros, ilustra la autorreflexión sobre su oficio ya que el proceso a partir del cual se convierte en escritora ha sido uno de los grandes retos en la lucha por el reconocimiento. Esperanza Cordero, al igual que Sandra Cisneros, desafía al mundo que conoce y al que pertenece con una transformación que parte de su interior hacia el mundo donde habita con los otros, reto que logra en el momento de crear pues su sobrevivencia depende de ser creativa: «Somos las primeras en ir a la universidad, la primera generación y seguro la primera generación en levantar la pluma y empezar el camino de escritoras en la familia».²³⁷

Cisneros y su personaje muestran la condición contemporánea de las mujeres latinas dentro de la producción intelectual y literaria a fin de fragmentar las lecturas hegemónicas y de buscar un reconocimiento en los Estados Unidos. Aunque desde el inicio me he referido a *La casa en mango street* como un texto novelado, pudiera proponerlo también como una narrativa autobiográfica de ficción, como lo ha afirmado Norma Klahn:

²³⁵ Sandra Cisneros, *op. cit.*, pp. 43-44.

²³⁶ *Ibid.*, p. 56.

²³⁷ Rafael Molina, «La chicana Sandra Cisneros publica en español *La casa en Mango Street*», en *La Jornada*, México, 17 de junio, 1995, p. 26.

Sandra Cisneros's early narrative written in 1984 anticipated, energized and could be said to have opened the way for both postmodern and post-western autobiographical fictions. Cisneros writes her life as fiction, that is by her strategy of self-conscious writing, portraying the child she was and the writer she was becoming. She foregrounds the fictional and always textual nature of the autobiographical enterprise or any attempt at constructing the autonomous identity. When she wrote, women's raised consciousness and access to formal education created the spaces from where an important body of writing emerged that has now found an equally broadened international public.²³⁸

El libro de Sandra Cisneros es parte de la currícula educativa en distintas áreas del sistema escolarizado estadounidense porque ilustra la experiencia latina y la producción cultural y literaria de las chicanas: «*The House on Mango Street* has been taught in a variety of academic disciplines including Women's Studies, Ethnic Studies, Psychology, English, Creative Writing, Sociology, and even Sex Education».²³⁹ Se trata de una de las obras más «dialogadas» y leídas en internet, consultada en colegios y universidades, donde su lectura ha sido invaluable para estudiantes de grupos minoritarios, sobre todo para que latinos y mexicanos escriban y compartan sus experiencias de su familia, hogar, vecindario, aspiraciones, e incluso sus vivencias sexuales.²⁴⁰ El lector mantiene una empatía con la historia de la protagonista al postergar lo autobiográfico con la identificación de los que leen el libro y viven circunstancias semejantes.²⁴¹

Este relato establece una relación con la memoria personal, el cruce cultural y la producción literaria, ámbitos desde los cuales las escritoras han respondido a la exclusión, siempre en una franca resistencia. En contraste con las propuestas de Ponce y Gonzales Berry, Cisneros establece

²³⁸ Norma Klahn, «Literary (re)mappings: autobiographical (dis)placements by chicana writers», en Gabriela Arredondo et al., *Chicana feminisms: a critical reader*, Durham, Duke University Press, 2003, p. 126.

²³⁹ En <<http://www.randomhouse.com/acmat/teacherguides/casa.html>>.

²⁴⁰ En <<http://www.classicnote.com/ClassicNotes/Titles/houseonmango/about.html>>.

²⁴¹ María Elena Valdés plantea un recorrido de lecturas y propuestas relativas a la interpretación de este texto (desde su publicación hasta los noventa). Si bien no es exhaustivo, presenta la importancia de temas y de obsesiones en las que el lector y el crítico participan. María Elena Valdés «The critical reception of Sandra Cisneros's *The House on Mango Street*», en Renate von Bardeleben, *op. cit.*, pp. 287-300.

la tematización y contextualización de la puesta en escena de una comunidad que vive a pesar de todo, centrándose en lo negativo de la cultura patriarcal heredada que limita la vida de todas las mujeres.

En definitiva, este libro no sólo está dirigido a mujeres chicanas o latinas, sino que trasciende estas diferencias para advertir una decidida denuncia que toca la piel femenina hacia un espacio de libertad; pone en el centro una discusión que no es posible clausurar y decir que nada ha cambiado después de su lectura. Los cruces que llevan a cabo Cisneros y Esperanza buscan no ser «un globo atado a un ancla» para transitar a otras fronteras imaginarias.

IMÁGENES CULTURALES, VISUALES Y LITERARIAS:
«VIVIR UN PAÍS ENTRE DOS PAÍSES»

En ese sombrío desierto, tal foto, de golpe, me llega a las manos; me anima y yo la animo. Es así, pues, como debo nombrar la atracción que la hace existir: una animación. La foto de por sí no es animada (yo no creo en las fotos «vivientes»), pero sí me anima: es lo que hace toda aventura.

ROLAND BARTHES

Esperar una foto ante un fotomatón; y que saliera otra con otro rostro —así se iniciaría una historia.

PETER HANDKE

Puentes e intersticios en Canícula. Imágenes de una niñez fronteriza, de Norma Elia Cantú

Norma Elia Cantú concibe un libro en el que las identidades se desdibujan y recrean por medio de un conjunto de imágenes culturales, geográficas, literarias y fotográficas que constituyen un eje central en la forma y el sentido de *Canícula: snapshots of a girlhood en la frontera* (1995), traducido al español por la misma autora como *Canícula. Imágenes de una niñez fronteriza* (2001), versión en la que se basa este análisis. La traducción es una especie de reescritura pues, afirma Cantú en la introducción: «parte de la versión original y la reimagina como un texto nuevo que mantiene la estructura y la temática de la misma».²⁴²

El título en español incorpora la palabra «imágenes» para enfatizar su importancia en la narrativa de vida, y para ratificar que son creadas, recreadas y apropiadas por la autora formando parte del juego que oscila entre referencialidad (vida de la autora) y ficción (historia de la protago-

²⁴² Norma Elia Cantú, *Canícula. Imágenes de una niñez fronteriza*, Boston, Houghton Mifflin Company, 2001, p. XVI.

nista). Al igual que las otras escritoras, Cantú recupera su experiencia personal para representar a la narradora en un contexto cultural, histórico y político, representación que remite a imágenes de la frontera, donde autora y narradora crean *puentes e intersticios* para escribir su narrativa autobiográfica.

La frontera delimita en *Canícula* su localización geográfica pero difiere de Pacoima, ciudad de México, Nuevo México y del gueto urbano, porque no sólo se trata de un sitio de paso o de cruce, sino un lugar para permanecer. Experiencia e identificación con ambos lados de la frontera, permiten a la autora sugerir una identidad chicana confrontada con categorías predeterminadas acerca del yo y del otro. Además, esta narrativa propone rupturas entre igualdad y diferencia, cultura nacional y extranjera, identidad y alteridad.

En las últimas dos décadas han surgido nuevos mecanismos para ubicar (cultural y geográficamente) a los sujetos sociales, definiendo su identidad sin limitarse a conceptos de Estado-nación.²⁴³ En la búsqueda y negociación de las identidades de las chicanas destaca la expresión de la diferencia cultural y la lucha por adquirir derechos como ciudadanas estadounidenses. Este discurso cultural y político, junto con las propuestas narrativas, rechaza los centros hegemónicos.

Un sujeto femenino remite en *Canícula* su experiencia a un marco más amplio que el de ciudadanía y legalidad oficial, utilizando la frontera como un espacio geográfico y metafórico de una «estética fronteriza» que proponga cruces que burlen las vigilancias. De acuerdo con Cantú, el desplazamiento geográfico entre México y los Estados Unidos, entre Laredo y Nuevo Laredo, define el autodesplazamiento de la identidad de la protagonista configurada entre dos países: «vivir en un lugar entre dos países, México y Estados Unidos».

Esta situación intermedia ubica al yo textual más allá de las fronteras geográficas en tanto límites homogéneos que fijan las identidades. En el prólogo, Cantú compara las circunstancias de la protagonista cuando vive en España, donde no se siente parte de la cultura, con el espacio

²⁴³ La vivencia multicultural y la globalización han propiciado el desdibujamiento de los límites políticos donde: «La circulación de bienes, poblaciones, capital y expresiones culturales, ahora mucho más acelerada, cuantiosa e inevitable, también evidencia los límites de discursos nacionalistas unidireccionales y conduce a redefinir los Estados-nación a partir de nuevos paradigmas», en Norma Klahn, «Travesías/travesuras: des/vinculando imaginarios culturales», pp. 63-64.

habitabile de la frontera en la que no es una extranjera, aunque vive entre dos países:

Él ofrece su vida entera en un montón de fotos a ella, la extranjera de un país desconocido que no puede imaginarse; un lugar tan lejos de España como lo desconocido; *un país entre dos países, México y Estados Unidos de América*, ese lugar ahora tan lejano como el sueño de la madrugada [...]. Ella no tiene fotos que ofrecerle para compartir su vida. Sus fotografías, testigos silenciosos de su vida, de su historia, yacen más allá del océano, más allá de del Atlántico, más allá de Estados Unidos, más allá de Tejas, más allá de México, más allá de la frontera donde México se encuentra con Tejas. [...] *Las fotos permanecen atesoradas y seguras en ese lugar, al que ella llama la frontera, la tierra donde por generaciones, su familia ha vivido y ha muerto.* 1985. En ese lugar seguro, ese espacio entre países, la mujer Nena y su madre sacan las cajas, desatan las cintas amarillas que fueron blancas y reviven los recuerdos (Las cursivas son mías).²⁴⁴

A través de la protagonista, Norma Elia Cantú se reconoce una ciudadana legal en ambos lados de la frontera; sin embargo, en su práctica literaria asume un cruce «ilegal» de manera subversiva, situándose así en los «géneros prófugos». En *Canícula*, el espacio geográfico delimita el cruce de la narrativa autobiográfica, planteada por un cruce textual más allá de lo establecido:

The «beyond» is neither a new horizon, nor a leaving behind of the past [...]. Beginnings and endings may be the sustaining myths of the middle years; but in the *fin de siècle*, we find ourselves in the moment of transit where space and time cross to produce complex figures of difference and identity, past and present, inside and outside, inclusion and exclusion.²⁴⁵

Norma Elia Cantú presenta a su narradora en un desplazamiento oscilatorio de una identidad cultural a otra sin aceptar ni rechazar del todo la cultura hegemónica de México o de los Estados Unidos. Su noción de frontera redefine un nuevo sistema de reglas y coaliciones, y exalta la diferencia frente a la uniformidad cultural y territorial que esencia-

²⁴⁴ Norma Elia Cantú, *op. cit.*, pp. XX, XXI.

²⁴⁵ Homi K. Bhabha, *op. cit.*, p. 1.

lizaba la definición de la identidad chicana, cuando lo que en realidad predominaba era una gama de discursos heterogéneos indefinibles a priori.

El objetivo de Cantú consiste en validar y evidenciar las voces de las personas que viven en la frontera, espacio que reconoce como imagen y metáfora, y como lugar habitable, digno de ser celebrado. En *Canícula*, la frontera propicia algunas estrategias narrativas, entre ellas, la mezcla de la «teorización creativa» y la narración de vida mediante la ficción, propuesta basada en la experiencia personal y el conocimiento de la teoría y la crítica de las chicanas que reconocen a Cantú como escritora y académica.

En capítulos precedentes me referí a la formación universitaria de estas autoras que afianzan el lazo entre la escritura y su formación. Mary Helen Ponce menciona sus estudios como antropóloga; Erlinda Gonzales Berry vincula su narrativa con su actividad como investigadora de literatura chicana, y la experiencia de Sandra Cisneros en la universidad le sirve para desarrollarse como escritora; a pesar de los matices entre ellas, todas realizan desplazamientos en la crítica literaria.

La preocupación de Norma Elia Cantú no sólo reside en contar historias de las mujeres de su comunidad —como Ponce en *Calle Hoyt*—, o en plantear el viaje a México como un encuentro de sí misma y con el Movimiento Chicano —como Gonzales Berry en *Paletitas de guayaba*—, ni en proponer la denuncia y la libertad de la mujer hispana —como Cisneros en *La casa en mango street*. La autora de *Canícula* dialoga con estas ideas, pero sobre todo, se interesa por la experiencia femenina y la reconstrucción de su subjetividad en la crítica literaria chicana expresada en los últimos años.

Esta obra va más allá de las anteriores narrativas al responder a una recuperación de imágenes históricas y literarias con un gesto subversivo; se trata de un texto para ella y para la comunidad donde plantea abiertamente la recreación literaria. En una entrevista acerca de su participación en un coloquio, Cantú admite la presencia de dos aspectos en su trabajo creativo: su visión personal y su perspectiva como crítica literaria:

En cuanto a las ponencias Enid [Alvarez], [Socorro] Tabuena, Norma [Alarcón], Mary Helen [Ponce], cada quien (como crítica) íbamos aportando una cosa muy específica. Se componía. Lo que sucedió fue como un *collage of critical essays*. Y *it worked*. No todas hablamos desde la misma perspectiva crítica y no todas hablamos sobre una cosa definida; creo que cada quien

desarrolló el tema desde una perspectiva personal, pero también desde una perspectiva crítica.²⁴⁶

Cantú conoce estos procesos, por eso ilustra una conexión entre la narrativa de vida y el *collage* de visiones e imágenes que en la crítica chicana obedecen a una conciencia histórica. También asume una postura crítica y personal desde la introducción, donde a diferencia del resto de las obras examinadas, denomina su relato como «autobioetnográfica», término propuesto por ella y que pretende fusionar diversos géneros literarios para crear un texto híbrido, reconocido como narrativa cultural y de ficción.

Más que limitar la lectura, dicha denominación genera otras posibilidades pues el lector común puede leerla como una autobiografía tradicional, mientras que uno especializado advertirá los juegos narrativos, temporales y la ambigüedad entre ficción y referencialidad. La narrativa autobiográfica en *Canícula* representa un espacio de reflexión constante gracias a la intersección entre historia vital, ficción, testimonio y crítica literaria. La autora está al tanto de la recreación literaria del sujeto autobiográfico y del sujeto femenino.

En «Cognitive desires: an allegory of/for chicana critics», Norma Alarcón afirma que el planteamiento crítico de las chicanas es formulado en una zona de intersticios debido a que reconstruye y se apropia de influencias culturales. Puentes y espacios intermedios propician desplazamientos de tales posturas dentro de un marco de diferencia y de resistencia del sujeto femenino. La chicana como crítica presenta su trabajo a partir de intersecciones entre lo mexicano y lo anglo, entre la academia y las comunidades, zona fronteriza que es alegoría de su situación como la «*différend*»:

Such a critic, who could only take shape through this fabulous construction, is a paradigmatic woman of multiple incarnations. The construction aims to situate the Chicana critic in the locus of «*la différend*», the site of a conflict, collision or contest opposed to judicial litigation, or (constitutional) law, indeed opposed to anything that presupposes for its interpretation an inherent monological rationality. My contention is that heretofore the Chicana critic has not taken account of her insider/outsider/insider status with respect to multiple discourse structures.²⁴⁷

²⁴⁶ Norma Elia Cantú, «Entrevista poscoloquio», en Claire Joysmith, *Las formas de nuestras voces: chicana and mexicana writers in México*, p. 234.

²⁴⁷ Norma Alarcón, «Cognitive desires: an allegory of/for chicana critics», en Claire Joysmith, *op. cit.*, pp. 67-68.

El contexto de la diferencia cultural y de género, como parte del discurso de la crítica feminista y literaria, ha merecido a las chicanas un lugar estratégico en el ámbito académico. Este dinamismo en la autopercepción y recreación de sí mismas, al estar dentro y fuera de múltiples discursos, ha propiciado un sinfín de imágenes poéticas y políticas que configuran las identidades a fin de interpretar, hablar e imaginar su propia posición como intelectuales y escritoras. Cantú no aparece en su relato como crítica ni teórica, pero sí da a conocer las discusiones contemporáneas sobre el género autobiográfico y el sujeto femenino, las cuales, según Norma Alarcón, sitúan su narrativa en un espacio alegórico y fronterizo. Norma Elia Cantú dirige su texto a la comunidad chicana, a la crítica literaria chicana y a quien desee conocer sobre su gente.

Yuxtaposiciones de tiempo y ficción

El fenómeno de la «aceptación de la ambigüedad» es el elemento fundamental en torno al cual se estructura la narrativa de *Canícula*. Norma Elia Cantú escribe una introducción que firma con su nombre para legitimar que el relato es una «invención suya», rememora parte de su vida y crea un personaje llamado Azucena Cantú, pero, la autora nunca desaparece del texto. La narración de vida transcurre durante los años 1940-1960, pero el tiempo se establece por medio de la ambigüedad entre la memoria y la imaginación; pasado y presente se intercalan para reiterar la reescritura de vida y la creación literaria.

La narrativa de esta autora presenta varias *yuxtaposiciones*, es el caso de la palabra *canícula*, referida al proceso de escritura y al recuerdo de su historia personal, significados que pertenecen a momentos diferentes: el de la escritura del texto, y el de la experiencia, ambos *yuxtapuestos* por el recuerdo. En la introducción, la autora emplea un tono personal mezclado con uno de crítica literaria y explica la manera en que se escribió *Canícula*, pero a lo largo de la obra aplica lo teórico mediante la prosa:

La *canícula* del título se refiere a dos periodos: el verano, cuando escribí la mayor parte del texto en la *canícula* de 1993, y a la idea de una época excesivamente calurosa e intensa del verano, cuando se cosecha el algodón en el sur de Tejas. En ese tiempo, por el calor abrumador, se dice que ni los perros salen [...] *Canícula*: el tiempo entre el 14 de julio y el 24 de agosto,

según mi papá. En mi esquema del mundo infantil es una manifestación entre el verano y el otoño. El subtítulo sólo prepara al lector para lo que viene, pues esto no es una narración que permanezca fiel al esquema delineado por Freytag, no encaja dentro de las convenciones tradicionales de desarrollo de la trama. Al contrario, es un *collage* de cuentos.²⁴⁸

Hay cierta ambigüedad en el manejo del tiempo debido al vaivén entre pasado y presente (el recuerdo y el momento de la escritura). La vida y experiencia de Norma Elia Cantú en la frontera es descrita por la narradora, personaje presentado al lector en el prólogo. En este apartado, narrado en tercera persona, hay un distanciamiento entre el referente (Norma Elia Cantú) y el personaje de ficción (Azucena Cantú); no obstante, la autora propone una lectura testimonial y etnográfica al hablar de su familia y de su comunidad.

En el prólogo y en el resto de la obra se encuentra una reflexión más personal (anecdótica) sobre del modo en que se concibe la narrativa de vida en *Canícula*; la protagonista se inspira en el libro de Roland Barthes para narrar su historia a partir de las fotos, a la vez que señala el desplazamiento entre pasado y presente al cruzar fronteras temporales:

Al contrario, es un *collage* de cuentos que nacen de las fotografías seleccionadas al azar, y no de un álbum arreglado cronológicamente, sino sacados de una caja de fotos donde *el tiempo se borra*. El cuento sale de las fotos, las fotos en las que —como nos dice Roland Barthes— los muertos viven. Los cuentos reflejan cómo vivimos nuestras vidas por medio de recuerdos, con nuestro pasado *yuxtapuesto al presente*; colocándose de un lado al otro, de uno a otro, en una danza recursiva que no tiene ni principio ni fin (Las cursivas son mías).²⁴⁹

La autora escribe *Canícula* con la certeza de romper con el género autobiográfico, lo que me hace pensar en dos textos paralelos: la autobiografía de ficción escrita por Cantú, y la autobiografía tradicional contada por Azucena; sólo que ambas se tratan del mismo libro y de la misma historia. Este es un proyecto narrativo complejo porque Norma Elia Cantú involucra diversos matices y desplazamientos entre lo ficcional y lo

²⁴⁸ Norma Elia Cantú, *Canícula*, p. XVIII.

²⁴⁹ *Idem.*

referencial; en la introducción se expresa su voz pero en el prólogo se convierte en una narradora omnisciente que crea un personaje y luego se aparta de él.

En cualquier caso, cuando inicia *Canícula* la distancia es ambigua, pues Norma Elia Cantú sigue apareciendo en las fotos, perfilándose en todo momento una yuxtaposición y un desplazamiento entre narradora y autora, entre imaginación y testimonio. Desde la introducción, la autora adelanta al lector el tipo de historia que escribe: entreteje un texto y un subtexto entre su experiencia y la reconstrucción de esa experiencia:

En *Canícula*, la historia se narra por medio de fotografías y lo que parece ser autobiográfico no siempre lo es. Por otro lado, muchos de los eventos son pura ficción, aunque estén situados en un contexto histórico y verídico. Existen fotos que documentan muchos de estos eventos, pero en otros casos la imagen es un *collage* imaginario; en todo caso el resultado es enteramente invención mía. Así que aunque pareciera que son historias de mi familia, no lo son precisamente, y sí lo son.²⁵⁰

En este fragmento se aprecia la voz de la autora, su vocabulario y su posición teórica relativos a la recreación de la memoria, aspecto que enfatiza la preocupación de dar a sus conocimientos legitimidad, mismos que dirige a mexicoamericanos(as), fronterizos o no; otorga validez a cualquier persona para contar su vida, a la vez que dialoga con la crítica literaria formulada por chicanas. Norma Elia Cantú recurre a la ambigüedad y a la maleabilidad del texto autobiográfico, basándose en la intersección de diferentes géneros, en el cuestionamiento de la referencialidad y en su negativa a ubicarse dentro de lo establecido:

Pero como Pat Mora nos dice: la vida en la frontera es verdad cruda y todo cuento basado en tal vida, por más ficticio que sea, es tal vez aún más verdadero que la realidad. Comencé llamando este trabajo *autobiografía ficticia* hasta que una amiga me dijo que mis cuentos eran más etnografía que autobiografía, y así fue como llegué a la conclusión que si acaso esto tiene que encajar en algún género, puede ser el de *autobioetnografía ficticia*.²⁵¹

²⁵⁰ *Ibid.*, p. XVII.

²⁵¹ *Idem.*

Tampoco existe un distanciamiento tajante entre autora y narradora sino una *yuxtaposición entre ambas*. La identidad de la autora se *borra* a sí misma pero Norma Elia Cantú no, porque permanece en las fotografías y en los recuerdos imaginarios. El límite que parece diferenciar la ficción (la historia de Azucena Cantú) de la «verdad» (la historia de Norma Elia Cantú) es el prólogo pues no está firmado. Podría asumirse que Azucena lo escribe en tercera persona para reforzar la novelización autobiográfica, subrayando el objetivo de la autora para que todo referente se vuelva fictivo, como un gesto subversivo. Esta mediación de la autobiografía de ficción evidencia discursos de transformación al elegir un personaje para contar su historia:

She speaks from a differentiated persona—Azucena— not only to underscore the mediated nature of autobiography, but because Cantú, as Cisneros, is participating in what Walter Mignolo says, in reference to the writings of Rigoberta Menchú, «the belief in the truth of enactment rather than the truth of representation, a belief which distinguishes between hegemonic epistemologies with emphasis on denotation and truth, and subaltern epistemologies with emphasis on performance and transformation» and «which shows the intentions and the struggle for power».²⁵²

Norma Elia Cantú muestra la ambivalencia de la «verdad» de la representación del yo en la búsqueda de un cambio social, por lo tanto, el hecho de nombrar a sus narradoras es un acto más complejo que un cuestionamiento a la referencialidad, se trata de una estrategia política y literaria. La autora inventa a Azucena (quien se crea a sí misma en el relato) para ilustrar la ambigüedad y remitirse a un contrasentido que desestructura un conocimiento establecido. El cruce entre la introducción y el prólogo no genera una división tajante más bien son líneas yuxtapuestas que se van borrando, pues en aquella la autora también inventa, hace referencia a los textos que se supone ha escrito y que forman parte de una trilogía junto con *Canícula* pero que son imaginados:²⁵³

²⁵² Norma Klahn, «Literary (re)mappings: autobiographical (dis)placements by chicana writers», en Gabriela Arredondo, p. 128.

²⁵³ Aspecto que puede constatar en biografías de Norma Elia Cantú: «While working on a study of the Matachines, Cantú realized that many of her personal stories began to emerge and decided to focus on them. After giving these stories an order and a narrative frame based on photographs randomly selected from a storage box, Cantú published *Canícula*, her first major creative writing piece. This work joins Cantú's scholarly and

Esta obra es la segunda parte de una trilogía que cuenta la historia de una familia en la frontera desde mediados del siglo diecinueve hasta finales del siglo veinte. La primera parte, escrita por completo en español y titulada *Papeles de mujer*, permanece inédita, y consta de cartas y documentos en los que se traza la historia de una familia en el espacio geográfico entre Monterrey, México y San Antonio, Tejas, y toma lugar de 1850 a 1950. La tercera obra, *Cabañuelas*, también inédita, continúa la historia hasta finales del siglo veinte. Como en casi toda obra de ficción, muchos de los personajes y situaciones en estas tres obras nacen de los eventos reales que les pasan a personas reales y se convierten en ficción.²⁵⁴

La autora se presenta como una escritora realista que describe la comunidad desde su historia y costumbres, y propone la lectura testimonial en voz de Azucena. Además, transgrede cruces de fronteras de la ficcionalización existente en toda forma de lenguaje y en la referencialidad relacionada con la imagen (la foto) o con el relato escrito, recurso que en gran medida caracteriza la «estética fronteriza» e híbrida de su texto. *Canícula* se encuentra entre la narrativa autobiográfica tradicional y la narrativa autobiográfica de ficción; entre la presencia fotográfica de Norma Elia Cantú y la voz narrativa de Azucena Cantú.

Las obras aquí analizadas participan de la experimentación formal y buscan la heterogeneidad y la diferencia, pero no asumen el «desdibujamiento» de las fronteras geográficas, literarias y culturales como *Canícula*. Esta reconstrucción y metareflexión de la escritura es muy distinta a la que hay en *Paletitas de guayaba*, donde la figura de la escritora responde a un acto de introspección de la narradora y de su localización cultural. La experimentación literaria en *Canícula* plantea una preocupación más allá de sí misma o del texto, la descentralización de los discursos totalizadores:

Esto excluye de entrada la autoreferencialidad o metaficcionalidad que es, a su vez, característica de la novela postmoderna y por medio de la cual ésta se propone llamar la atención del lector sobre los procedimientos estilísticos y retóricos que emplea, y, a la larga, hacernos dudar de la posibilidad

poetic writing abilities in an experimental, partially fictional, ethnographic account of her life and her family traditions», buscar por Cantú, Norma Elia, en <http://www.sscnet.ucla.edu/csrc/webwriters.html>.

²⁵⁴ Norma Elia Cantú, *Canícula*, pp. 16-17.

de reproducir cualquier realidad exterior al texto mismo [...]. El proyecto postmoderno —que no se limita a la literatura de ficción—, a través de la autorreferencialidad y otros recursos semejantes, desea revelar la ausencia de cualquier «centro» del que debería depender la validez de los significados que atribuimos a los textos tanto literarios como históricos, filosóficos e incluso científicos y, en general, a cualquier expresión cultural.²⁵⁵

Cantú, al igual que otras escritoras, ha resistido a las convenciones gracias a su narrativa autobiográfica, y ha reconceptualizado las perspectivas posmodernas y femeninas, desdibujando una concepción lineal y cronológica del género autobiográfico hacia un camino de ambigüedades. Reconocer la subjetividad y la reconstrucción del yo remarca la identidad de Azucena Cantú mediante la mirada y la escritura.

Imágenes de la identidad cultural de Azucena Cantú

La identidad de Azucena Cantú sigue un autodesplazamiento de imágenes y posicionalidades propias de la chicana fronteriza, vinculados con su percepción de la etnicidad, y su postura política y femenina. La narración de la protagonista, sin los aportes teóricos de la autora, es más parecida al proyecto literario de Mary Helen Ponce, en *Calle Hoyt*; y si en la voz de Norma Elia Cantú se presenta un tono teórico-vivencial, en la de Azucena hay uno anecdótico-vivencial.

Desde el prólogo comienza la historia de Azucena, creada a partir de recuerdos y fotos del álbum familiar; el acto de observar las fotografías es identificado con el acto de crear. En el prólogo, la primera fecha que aparece es 1985, momento en que se inicia la concepción de *Canícula* por parte del personaje. Las historias que relata Azucena sobre ella y su familia evocan una versión propia de escribir cuentos diferentes, a la vez que mira las fotos y la memoria cobra vida:

En 1985. En ese lugar seguro, ese espacio entre países, la mujer Nena y su madre sacan las cajas, desatan las cintas amarillas que fueron blancas y reviven los recuerdos. El olor a pasado atrapado junto a esas memorias las acompaña. Pasan días, semanas, meses tomando las fotos, los recortes de periódico, los docu-

²⁵⁵ Julio Rodríguez Luis, *op. cit.*, p. 118.

mentos. *Una por una, con reverencia, las toman. Los cuentos, las historias, vienen hacia ellas.* A veces las hermanas —Dhalia, Esperanza, Margarita, Azalia, Teresita, Rosa, Xóchitl— se acercan, las acompañan y se alejan llevándose sus recuerdos de las cosas. Las más jóvenes no recuerdan las historias, sólo recuerdan imágenes, descripciones breves; cómo se ponían un vestido favorito, lloran por algún cumpleaños que pasó desapercibido [...], la madre rellena lagunas, historias de más antes, historias olvidadas, historias cambiadas por el tiempo y la memoria. *La familia, los vecinos, las fiestas, los eventos, algunos, ambas los vivieron, pero los recuerdan diferente. Discuten amablemente, cada una con la certeza de que su versión es la verdadera* (Las cursivas son mías).²⁵⁶

Narradora y autora expresan su idea del texto y el modo en que debe ser leído, conscientes de la ambigüedad y de la subjetividad de la memoria. De acuerdo con Azucena, las fotografías son documentos fidedignos de una persona real y el punto de partida para contar su historia; la narradora se «apropia» de las fotos de Norma Elia Cantú y las presenta como imágenes referenciales de su identidad. Este aspecto es determinante en la construcción de la subjetividad de la chicana, donde las «imágenes» reiteran la dualidad: como posibilidad de significado construido y como imágenes fotográficas hilvanadas al texto y viceversa.

A medida que observa, recuerda y recrea las fotos, Azucena Cantú cobra vida y recupera el yo mediante una memoria visual. La fotografía tiene distintos significados: subraya la importancia social y familiar, y cuestiona la representación del referente de la foto. Iraida López, en «Discontinuidad y recuperación en *Canícula: snapshots of a girlhood in la frontera*», advierte la presencia de ambas percepciones de la fotografía: por un lado, texto de interpretación y recreación, y por otro, objeto afectivo:

Uno es el acendrado valor afectivo y simbólico de la fotografía y la función que cumple en el seno familiar (en el relato, la veneración de la imagen por parte de seres queridos). El otro tiene que ver con el carácter formal de la fotografía, qué representa y cómo lo representa, es decir, con su naturaleza «filosófico-ontológica» (en el relato, la imposibilidad de reproducir al ausente). Mientras que el primer aspecto gira en torno a la función connotativa del medio artístico, el segundo se preocupa por su función

²⁵⁶ Norma Elia Cantú, *Canícula*, pp. XXI–XXII.

denotativa. Ambos se vinculan a la narración de Cantú por su empleo profuso de la fotografía.²⁵⁷

La foto es un elemento fundamental en la estructura de esta narrativa, en la reconstrucción de la memoria y en la representación del yo en los relatos de Azucena; además son la vía que ratifica su identidad. La protagonista mira su imagen en fotos familiares y realiza un recorrido de experiencias que se suman y traen recuerdos; se trata de *un movimiento de imágenes que remiten a una memoria visual* que recrea el pasado mediante la escritura y la subjetividad en un acto creativo que reconstruye su propia historia. El nexo entre foto e identidad en el texto autobiográfico plantea una lectura de una *memoria visual* que ayuda a «leer» el pasado, el cual puede estar fijo en la fotografía o fluir en la memoria de la mirada.

En la representación de Azucena Cantú se yuxtaponen dos tipos de imágenes en la creación de su identidad como chicana: por un lado, las fotografías culturales definidas por su sentido de etnicidad; y por otro, las fotografías, que «muestran» o «identifican» al sujeto en distintas etapas. De este modo, la identidad de Azucena recupera varias marcas: la voz de la infancia y la voz adulta desde una mirada individual; documentos oficiales de su ciudadanía, limitada a una cultural; y la solidaridad con las mujeres y con personas de la frontera.

El sujeto autobiográfico con voz adulta y una actitud crítica ante sí mismo, narra su historia personal vinculada a la de la familia y la comunidad, la cual comprende de los años cuarenta hasta los sesenta y a la que intercala anécdotas pertenecientes a los abuelos paternos y maternos. Azucena no narra en forma cronológica ni se ciñe sólo a su vida, sino que relata la historia colectiva, preocupada por «¿quién escuchará el cuento?, ¿quién escuchará la historia?»²⁵⁸ Aunque parece una cronología lineal, de la infancia a la edad adulta, como sucede en *Calle Hoyt*, en realidad se intercala la voz del pasado (la infancia) y la del presente (la adulta), como plantea Socorro Tabuenca:

La narración de Cantú nos da la impresión de seguir una secuencia lineal, a pesar de su fragmentación en viñetas. La escritora, consciente del manejo del tiempo, sagazmente nos hace creer que el libro tiene esa secuencia lineal

²⁵⁷ Iraida López H., *op. cit.*, p. 226.

²⁵⁸ Norma Elia Cantú, *Canícula*, p. XXII.

[...]. Sin embargo, desde el prólogo nos damos cuenta que el manejo del tiempo va a ser discontinuo, ya que va a brincar de 1980, al 39 y al 85. Acto seguido. En la primera viñeta, nos coloca en agosto y en la segunda regresa a mayo. En sólo las seis páginas del principio maneja años diferentes: 1980, 1939, 1985, 1948 y 1935. Incluso, aunque hubiésemos pensado que el libro terminaría el 24 de agosto, la última viñeta la coloca en diciembre en 1990, cerca de la Navidad, aunque ésta adquiere una sensación de atemporalidad, como si el tiempo, el cronológico, fuera algo exterior, impuesto y el tiempo de «la realidad» estuviera en nuestra memoria.²⁵⁹

Por medio de un peculiar manejo del tiempo se integra la voz de la infancia y la del crecimiento en imágenes que la chicana recupera de su legado cultural. La representación del sujeto autobiográfico recrea la etapa de la infancia y la adolescencia, y manifiesta un contexto cultural en equilibrio entre el individuo y una comunidad no idealizada. Sin embargo, surge una memoria dolorosa, una imagen reflexiva de sí a la que yuxtapone la voz de la mujer adulta que lucha por adquirir presencia. Las fotografías muestran a la persona en esa necesidad de estar allí, de ser allí (la foto evidencia que alguien ha existido), confrontadas con su presente y su pasado. La narradora reafirma y relata su historia con la esperanza de que alguien la escuche, y para no ser «borrada», ya que como mujer de color ha vivido la invisibilidad, igual que la protagonista Azucena del relato «Nena a los tres»:

Tengo sólo tres años y debe ser importante. Fui una niña feliz, [...] la felicidad de la inocencia; sentirse valorada, amada. Tengo la mirada triste, como si pensara en el dolor, lo perdido, los pesares por venir. Curioso cómo se escurre algo de tristeza en la mirada, aun en la cara de la niña de tres años. El sentimiento de una soledad futura se cuela desde el pasado [...]. ¿Qué le pasará a la foto cuando yo me vaya? ¿Quién recordará a esa niña triste? No habrá quien piense en su madre con cariño al ver la foto. La foto, el montaje de un día fresco de enero cuando cumplí tres años.²⁶⁰

²⁵⁹ Socorro Tabuena, «Autorrepresentación de Canícula», en *A quien corresponda*, Tamatlipas Cactus Ediciones, número 104, octubre 2000, pp. 13-14.

²⁶⁰ Norma Elia Cantú, *Canícula*, pp. 91-92.



«Nena a los tres»²⁶¹

El sujeto femenino se conforma a partir del reconocimiento de sí mismo y de su comunidad, por eso desde el primer relato, «Las pizcas», se ubica de acuerdo con su clase social y con quienes comparten el mismo espacio geográfico. La biografía de Azucena se entretiene con las fotografías y los recuerdos, generando un desplazamiento en el manejo del tiempo. Ella observa la fotografía de cuando era niña, recuerda ese momento y reconstruye su memoria para dar un sentido a su presente, a la mujer que es en la época en que escribe. El siguiente pasaje ilustra el desplazamiento entre el pasado y el presente, entre la recreación y el recuerdo:

En un día caliente, caliente, caliente de agosto, el chillar de las chicharras me regresa al presente, frente a un surco larguísimo [...]. Lentamente lleno la Pizco los capullos de filamentos pequeñísimos [...]. Lentamente lleno la saca hecha a la medida por Mami para que le quede al hombro a la niña de nueve años. Todo por cincuenta centavos, o tal vez un dólar [...]. En la foto, las sonrisas desmienten el dolor: los pies cansados, doloridos, sonrisas en caras serias, manos ampolladas, *cuerpos rígidos posando al futuro*. Y en la distancia, el río corre silencioso hacia el final o el principio (Las cursivas son mías).²⁶²

²⁶¹ Las fotografías que se mostrarán a lo largo del análisis, forman parte del libro ya citado *Canícula. Imágenes de una niñez fronteriza*, y pertenecen al relato correspondiente.

²⁶² *Ibid.*, pp. 1-2.

De este recuerdo no existe fotografía, sino que Azucena se basa en una imagen no visible al lector pero que existe gracias a su memoria y que es reconstruida en blanco y negro a través de la palabra y la narración. Estas imágenes reúnen el pasado que recuerda, el presente que escribe y la posibilidad de futuro, pues la foto permanecerá en ella como una evidencia de su propia existencia para ser mirada una y otra vez.

En esta imagen, una de las primeras en el relato, se describe la época de la canícula, cuando el calor era más intenso. Aparece el recuerdo de la familia trabajando en el campo; no obstante, las fotos de Azucena y sus relatos sugieren reminiscencias de historias de otras personas que se extienden al pasado, presente y futuro de su propia historia. La foto que recuerda Azucena muestra «los cuerpos rígidos posando al futuro» que adquieren vida por su voz y por la de aquellos que miran o recuerdan las imágenes de la frontera, todas fotos en blanco y negro.

Barthes opina en *Cámara lúcida* que las fotografías constituyen un objeto de reflexión: «Entonces, cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de «posar», me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen». ²⁶³ Pero la cuestión es determinar si la fotografía puede reproducir una imagen «verdadera» o recrea una pose del yo acorde con la construcción sociocultural de la identidad. El sujeto, al posar frente a la cámara, se transforma en imagen, es decir, en un texto que puede ser leído e interpretado, sea desde la foto misma o desde las fotos «invisibles» recreadas en el relato escrito. La fotografía captura a la persona posando, por lo que desde de la toma se sugiere un artificio; se capta una imagen, pero no al sujeto en sí, aunque es indudable la persona está allí y es esa resistencia, la imagen de sí y la construcción de dicha imagen, lo que acontece en *Canícula*.

En la construcción sociocultural de la identidad de Azucena está implícita la imagen de sí misma y de la familia, de donde emerge su diferencia cultural, económica y étnica: ciudadana estadounidense de clase trabajadora. La representación de Azucena enfoca la identidad cultural en un desplazamiento que busca un reconocimiento más allá de la ciudadanía legal. Al parecer de Néstor García Canclini, la ciudadanía cultural y étnica debe tomar en cuenta la concepción política contemporánea acorde con los movimientos sociales que han expandido la reclamación

²⁶³ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989, pp. 40-41.

de sus derechos a nuevas áreas, más allá de las desigualdades sociales, como los movimientos ecologistas y étnicos, y la lucha feminista:

Ser ciudadano no tiene que ver sólo con los derechos reconocidos por los aparatos estatales a quienes nacieron en un territorio, sino también con las prácticas sociales y culturales que dan sentido de pertenencia y hace sentir diferentes a quienes poseen una misma lengua, semejantes formas de organizarse, satisfacer sus necesidades y poder lograr, de este modo, formas democráticas actuales de ciudadanía. ²⁶⁴

El término ciudadano aparece varias veces en *Canícula*, pero es más evidente en el relato «Ciudadana mexicana», donde Azucena comprueba su identidad con dos fotos de documentos migratorios, pero aquí la relación entre foto y texto vuelve a presentar ambigüedades entre narradora y autora (ficción y referente). Azucena puede cruzar a México porque la credencial la acredita como ciudadana mexicana, pero cuestiona su nacionalidad que demarca la artificialidad de la frontera y del límite político. A continuación, la narradora observa sus documentos de inmigración: en la primera fotografía aparece de bebé y tiene permitido cruzar a los Estados Unidos; en la segunda se le concede el regreso a México cuando es mayor, punto en el que se pregunta al mirarse en el espejo:

En la foto engrapada a mis documentos de inmigración a Estados Unidos, soy una peloncita de un año, pero con los mismos ojos que miran fijamente a los trece años cuando me veo en el espejo y me pregunto: ¿quién soy? [...] Los documentos, rigurosamente firmados y decorados con un sello oficial, me declaran ciudadana mexicana. Puedo regresar a México sin mis padres. ²⁶⁵

²⁶⁴ Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de globalización*, México, Grijalbo, 1995, p. 124.

²⁶⁵ Norma Elia Cantú, *Canícula*, pp. 35-36.



«Ciudadanía mexicana»

Los documentos que acreditan la identidad oficial de Azucena le permiten cruzar la frontera, y las fotos la presentan en dos etapas de su vida y en un desplazamiento en la frontera. La narradora expresa su percepción subjetiva de las fotos y advierte cómo su ciudadanía (oficializada como mexicana) la designan los otros: «los documentos dicen», «los documentos me declaran». Asimismo, Azucena hace referencia a sus documentos como estadounidense, pero no se muestran fotografías al lector; su ciudadanía estadounidense no la pone a discusión, lo que le interesa es enfatizar su legado cultural mexicano o, en todo caso, la hibridez cultural fronteriza, diferente a la de otros grupos étnicos de los Estados Unidos.

En «Ciudadana mexicana», igual que en todo el texto, Azucena resalta la manera en que es vista en México por el hecho de que su comportamiento tiene cierta influencia americana: «Monterrey, donde mis primos se burlarán de mí, y me llamarán pocha y me harán añorar mi mundo de Estados Unidos».²⁶⁶ Los documentos demuestran que la oficialidad de la ciudadanía legal de Azucena está reconocida en ambos lados de la frontera por ello goza de una movilidad estratégica; pero lo que no está ampliamente reconocido, tanto de un lado como del otro, es su ciudadanía cultural y étnica, ya que vive en «un país entre países», no es mexicana ni anglo. La percepción del yo y del otro se da en ambas direcciones: ante lo anglo y lo mexicano.

²⁶⁶ *Ibid*, p. 37.

Según Renato Rosaldo, no basta con hablar de igualdad ante la ley, pues eso remite el asunto a una dimensión formal; al tomar en cuenta las desigualdades de clase, raza y género, se plantea la cuestión de ciudadanía y se enfatiza un balance entre el individuo social y los derechos ciudadanos. La noción de pertenencia significa membresía plena para participar en el destino de los grupos de manera democrática, en cambio, excluir y oficializar documentos ha restringido aspectos de la subjetividad y la aceptación de la diferencia cultural. Las expresiones culturales deben entenderse en un contexto más amplio: «La noción de cultura auténtica como un universo autónomo internamente coherente no es más sostenible».²⁶⁷

Azucena Cantú retoma el sentido de legalidad al cruzar fronteras nacionales y políticas, pero su identidad no se circunscribe a un requisito legal ni a una credencial con la que, afirma Norma Elia Cantú, se puede mentir. Las fotos de «Ciudadana mexicana» pertenecen a la autora pero se refieren a Azucena Cantú porque están firmadas por ella (el nombre sobrepuesto con pluma), mientras que arriba está escrito a máquina el nombre de Norma Elia Cantú. El propio desplazamiento de la representación de Azucena cruza «ilegalmente» entre la ficción y la referencialidad, y de una ciudadanía legal al reconocimiento cultural y étnico:

The palimpsestic signatures act as metaphoric representations of the author's life on the border and of her shifting identity. Similarly, her childhood on the border between the United States and Mexico is suggested by the fact that under the category of «Color» in her immigration document, she is listed as «blanco», while the document which allows to travel to Mexico without her parents list her color «moreno». In short, she's considered white for purposes of entering the United States but brown for entering Mexico.²⁶⁸

²⁶⁷ Renato Rosaldo, «Cultural citizenship and educational democracy», en *Cultural Anthropology*, Minneapolis, University of Minnesota, volumen 9, número 3, 1994, p. 217.

²⁶⁸ Timothy Dow Adams, «Heightened by life vs. paralyzed by fact: photography and autobiography in Norma Cantú's *Canícula*», en *Biography*, Manoa, University of Hawaii Press, volumen 24, número 1, invierno 2001, p. 62.



«Ciudadanía mexicana»

La identidad de Azucena cruza diferentes posiciones: el género, la clase social, la sexualidad y la etnicidad, por eso la identidad provista por un documento legitimado por las instituciones o estructuras de poder, limita las posibilidades. En la cita previa es evidente la ambigüedad en las construcciones del otro, pues la referencia al color de la piel es reconocida como «morena» del lado mexicano, y en los documentos oficiales migratorios como «blanca». Estas apreciaciones muestran la identidad de Azucena oscilando y transformándose en el cruce fronterizo, donde se desdibuja una lectura única.

En «Ciudadana mexicana», la voz narrativa explora su situación como mujer, cuando una foto de identificación oficial le revela el nexo entre su cuerpo y su percepción subjetiva: «Miró fijamente a la cámara: una muchacha delgada y tímida de doce años, preocupada, por primera vez conscientes del vello de su cuerpo y los pechos».²⁶⁹ En *Canícula* se encuentran varios modos de nombrar a las mujeres: pachucas, chicanas, pochas y fronterizas.

El rescate del legado cultural de la ciudadana mexicanoamericana entraña una contradicción en la que se construyen las identidades. El personaje Esperanza, por ejemplo, niega la herencia mexicana de su nombre porque «significa» falta de libertad. Marina busca lo mexicano para asumir su chicanidad. Azucena, por su parte, propone el rescate de lo mexicano, aunque como mujer establece una diferencia en su formación; recupera imágenes que remiten a la cultura mexicana, pero las muestra «fabricadas» y estereotipadas:

²⁶⁹ Norma Elia Cantú, *Canícula*, p. 36.

El último verano que pasé en Monterrey [...], yo tengo un pretendiente que me enamora con palabras bonitas y ojos verdes como el mar. Sueño que soy la protagonista de *Espaldas mojadas*, la pocha que se enamora y cruza la frontera dejando su vida estadounidense para unirse al mexicano y se convierte en mexicana al lado de David Silva [...]. Me da miedo imaginarme ya casada como mis primas, me imagino con niños como Mami y como relámpago me pega la verdad: yo no quiero esa vida para mí [...] una vida como mexicana.²⁷⁰

Los documentos oficiales como la licencia de manejo o el acta de nacimiento juegan con las ideas de referencialidad y de pertenencia a una nación, y con el reconocimiento de la sociedad. Cantú, consciente de estos alcances, asegura que la identidad no consiste en un cúmulo de datos inamovibles en una credencial sino que comprende procesos más complejos. Un ejemplo distante, relativo al muro y al cruce fronterizo en Berlín, brinda un paralelismo al advertir la «legalidad oficial» presente en la foto de identidad. Aspecto que retoma Philippe Dubois en *El acto fotográfico*, donde menciona que el valor testimonial de la foto alcanza una eficacia absoluta porque está legalizada; no obstante, el sentido de pertenencia de los individuos de un lado y otro cuestiona la identidad oficial «evidente» en la fotografía del pasaporte:

Evocando el paso por la aduana de la Friedrichstrasse cuando se abandona Berlín Este y el hombre en uniforme auscultaba largamente, meticulosamente, la foto de vuestro pasaporte, Hervé Guibert señala exactamente: «La foto es la prueba absoluta: unida a las cifras, datos, nombres, sellos y firmas, ella nos asigna el derecho de estar a uno y al otro lado del muro».²⁷¹

El relato «Ciudadana mexicana» y las fotos de los documentos de identidad revelan el juego de impostación y la máscara subyacentes en *Canícula*, pues crean una identidad ambigua que no está fija a un sólo lugar, sino que debe ser leída o interpretada desde la movilidad espacial. Hasta aquí, la autora se pronuncia en un tono crítico por la lucha de los derechos de los ciudadanos, por la apropiación de espacios académicos como discursos de poder, y por la construcción de la identidad femenina chicana.

²⁷⁰ *Ibid.*, pp. 230-231, 234.

²⁷¹ Philippe Dubois, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 68.

Azucena expone su mirada femenina a partir de su compromiso político y el que asume con las mujeres de su comunidad. Azucena narra la historia de Mamagrande, la abuela, la madre y de ella misma, todas pertenecientes a distintas generaciones pero que han vivido y cruzado la frontera cotidianamente, cruce que se ilustra en «Comadres», relato que comparte un tono semejante al de *Calle Hoyt*:

Zulema, Nicha, Chita. Vecinas. Comadres. Mujeres, Sí, antes que nada, mujeres, compartiendo vida, cuidándose la una a la otra, apoyándose, enseñándose a ser madres, a sobrevivir, a entender, a vivir. En la foto, no son las caras de la juventud, de recién casadas, con el pelo negro, tampoco las caras de después, arrugadas y de pelo color plata. No, son las sonrisas de mujeres en plena vida. Miran a la cámara con ojos desafiantes, que rien [...]. Aún está por venir el dolor de perder un hijo, una madre, de una pobreza tan aguda que no hay ni para comer y de enfermedades sin doctores, el dolor de vivir [...]. Lloran por las fallas, los desempleos, los divorcios, los partos no logrados, la droga, los pleitos, las multas, el alcoholismo, las llamadas a la policía, mudanzas a ciudades lejanas: Chicago, Houston, Dallas, St. Louis.²⁷²

La presencia de las mujeres en la vida de Azucena responde a la solidaridad femenina y a la ausencia de los hombres, no a la violencia o a la espera —como en Sandra Cisneros—, ni al conflicto interior que hay en Gonzales Berry. Para Azucena la frontera es un espacio que integra todas las miradas posibles, sin el afán didáctico de *Calle Hoyt*, obra en la que los temas de denuncia y violencia no sólo se asocian con las mujeres sino que se refieren a los mexicoamericanos en general en tanto ciudadanos de segunda clase.²⁷³ En el cuento «Políticos», Azucena reflexiona las formas de ayudar a la comunidad o de tener una participación concreta en el momento histórico y político, presenta a los pobres y satiriza a «los hombres» en figuras del Movimiento Chicano

²⁷² Norma Elia Cantú, *Canícula*, pp. 63–64.

²⁷³ La postura política de Norma Elia Cantú forma parte de su compromiso social: «Politics have always been an important part of her life, which lead to her participation of voter registration with Raza Unida (1960's), and the election campaign for Sissy Farenthold as governor (1970's). Cantú also helped to found women's political action group in 1982 that was involved in developing an adult literacy program», en <<http://www.sscnet.ucla.edu/csrc/webwriters.html>>.

como César Chávez y del pensamiento marxista, lo que parece no decir nada de la situación que vive como «una simple trabajadora»:

Veo la desesperación, las estrategias de supervivencia de los pobres. A los dieciocho años de edad no lo tolero. A los ocho, me pregunto qué es lo que hace a los hombres tan importantes [...]. Yo milito contra la guerra de Vietnam. Milito con los campesinos, marchando por el ERA; me pregunto qué puede hacer una simple trabajadora de oficina: ¿llevar la imagen de César Chávez en la solapa? ¿Leer a Marx?²⁷⁴

Azucena configura su identidad en la intersección de diversas facetas de la subjetividad femenina para recordarse y recrearse después con la escritura de su historia personal. Las fotos más que imágenes vivientes son espacios que proyectan una imagen de sí misma, instantes de tiempo que se trastocan al ser miradas. La percepción de Azucena le permite desplazarse a través de imágenes geográficas y metafóricas de la frontera.

Imágenes de la frontera: cruces geográficos y metafóricos

Desde la perspectiva geográfica, la frontera es un espacio privilegiado que remarca cruces culturales y cruces de identidad de grupos que viven en «zonas de contacto», mismos que identifican el desplazamiento geográfico y metafórico de la voz narrativa por medio de la función y presencia del mapa incluido en el texto para señalar y borrar la frontera, así como las imágenes que sobre ella se han construido históricamente. En este sentido, la frontera de *Canícula* delimita el espacio donde los límites geográficos se presentan en mapas para perderse una vez que se borran las fronteras geopolíticas.

El término mapa, utilizado en el segundo capítulo como metáfora de la crítica feminista, crea diferentes mecanismos para localizar la presentación de los sujetos femeninos. Leigh Gilmore ha apuntado que «mapear» (*mapping*) en este discurso posmoderno significa legitimar el conocimiento de los grupos subalternos y lograr el reconocimiento de su experiencia y de sus escritos.²⁷⁵ El mapa propone un camino para per-

²⁷⁴ Norma Elia Cantú, *Canícula*, pp. 53–54.

²⁷⁵ A propósito de la localización política y la autorrepresentación en el contexto histórico,

derse en las narrativas autobiográficas mediante la subjetividad, es decir, desde la manera en que el sujeto autobiográfico refiere el mapa cultural y geográfico en el que se localiza: «I infer my position in relation to them and locate myself neither in the world nor on the map per se but rather in the convergence that authorizes the correspondence between a map and a world». ²⁷⁶

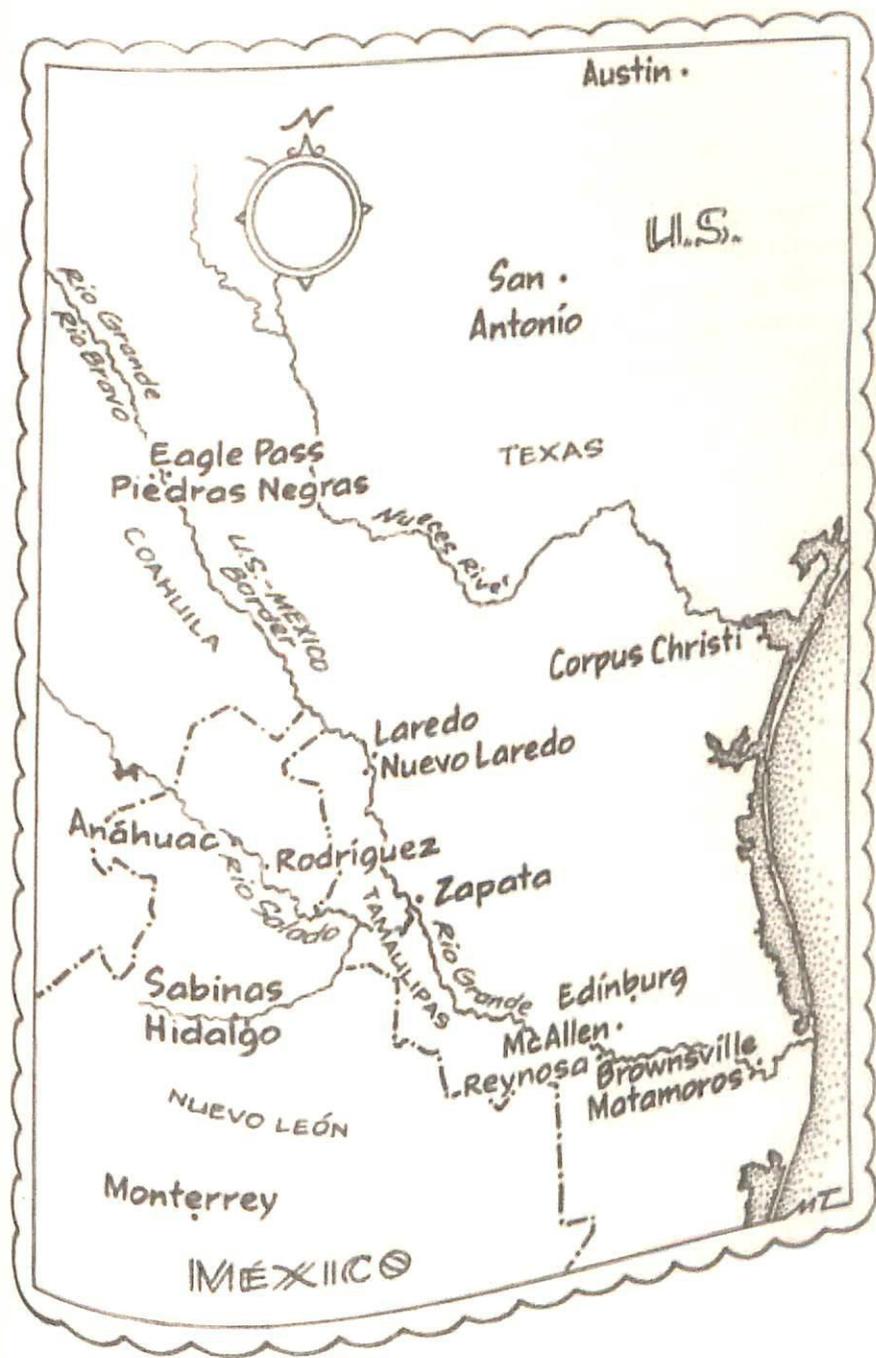
En la narrativa autobiográfica de Norma Elia Cantú, la subjetividad de Azucena presenta un contexto fronterizo creado por los sujetos que cruzan la frontera, sean éstos habitantes permanentes o simples viajeros. El cruce apunta a un continuo desplazamiento geográfico y político de imágenes de la frontera, recreado por artistas y escritores que en ella habitan, junto con las representaciones de identidad en un espacio híbrido, donde tienen cabida distintas formas de comunicación entre los sujetos sociales, y las mezclas permiten relativizar lo «auténtico» perteneciente a cada grupo cultural.

La frontera es un lugar de «invención», sin embargo, la que existe entre los Estados Unidos y México tiene una referencialidad geográfica constata en el siguiente mapa, además del ya mencionado mapa metafórico. En un cuadro posterior al prólogo aparece un mapa dibujado y enmarcado en el que se localiza la frontera en Nuevo Laredo del lado mexicano y Laredo del lado estadounidense y se extiende hasta San Antonio, en Texas y a Monterrey, en México. La inclusión del mapa presupone una función realista y testimonial para ubicar la historia que narra Azucena Cantú, pero su aparición después del prólogo ratifica que es parte de la ficción.

En una primera impresión, el mapa dibuja la división política entre dos países, pero al observar con mayor precisión, los límites fronterizos se vuelven «frágiles» y «borrosos». Al comparar la línea fronteriza con las que dividen a los estados de Texas y Nuevo León, hay una línea muy delgada con letras pequeñas («U.S.-México Border» y «Río Grande-Río Bravo»), en cambio los nombres de las ciudades por las que pasa y cruza la narradora en su historia de vida, aparecen con letras más grandes y negras.

social y político de los sujetos, Rich señala: «I need to understand how a place on the map is also a place in history within which as a woman, a Jew, a lesbian, a feminist I am created and trying to create. Begin, though, not with a continent or a country or a house, but with the geography closest in the body», en Adrienne Rich, «Notes toward a politics of location», en *Blood, bread, and poetry*, Nueva York, Norton Company, 1986, p. 212.

²⁷⁶ Leigh Gilmore, *op. cit.*, p. 6.



Los espacios que aparecen en la historia de Azucena Cantú y los desplazamientos de los sujetos que habitan en la frontera, vista en términos de fluctuaciones culturales donde la línea fronteriza se desdibuja, son trazados por el mapa, el cual adelanta la percepción que de la frontera tiene Azucena. Por supuesto que en una primera lectura es difícil captar estos detalles, a los que se regresa después de advertir el recorrido histórico de lo que narra la protagonista y de los juegos que presenta la autora.

El mapa que el lector encuentra en *Canícula* no es sólo metáfora de la ubicación cultural sino que también ratifica la importancia del espacio geográfico de Azucena, ejemplo de esto es la apreciación de los lugares desde su experiencia personal los cuales son más destacados que la frontera misma. No obstante, la impostura del mapa se convierte, igual que los relatos y las fotos, en un desplazamiento entre la referencialidad y la ficción. La narradora, más que definir la frontera busca recrearla incluyendo historias y voces de otras personas que ahí habitan.

Norma Elia Cantú recapitula algunos planteamientos de la crítica contemporánea relativas a la diversidad del espacio o «el lugar de origen» (*homeland*), el cual se establece desde varios puntos geográficos y algunos aspectos de las identidades. La frontera surge de la experiencia personal e histórica de los mexicanoamericanos, por ello es un sitio vivencial, geopolítico y metafórico. El término frontera ha sido reactualizado a lo largo del tiempo por imágenes que van de la celebración a la lucha política. En *Canícula*, aparece como un espacio construido que no puede ser definido a priori, ni ser visto exclusivamente como un lindero entre naciones o desde las imágenes instituidas por la literatura chicana: un río, una alameda o un puente; más allá de esto, consiste en una *sui generis* forma de ser y de reinventar las identidades.

Azucena retoma varias imágenes de la frontera que constituyen metáforas de la identidad: una identidad fragmentada correspondiente a la visión nacionalista en los sesenta y setenta; otra contemporánea marcada por el intercambio y la desaparición de una línea conflictiva; por último, la frontera vivencial, que parte de la experiencia del sujeto femenino.

De las múltiples lecturas que pueden hacerse sobre la geografía, la protagonista elige abordarla como un lugar dinámico en ambos lados de la línea fronteriza. Las nuevas identificaciones con este espacio conflictivo y marginado, tanto por los Estados Unidos como por México, son una reflexión que intenta ampliar el sentido de frontera más allá de una divi-

sión histórica y cultural frente a lo estadounidense. El resumen histórico y la memoria colectiva reescritos proponen una versión de frontera que guarde relaciones «democráticas» y que sea incluyente con cada uno de los individuos que la habiten, la crucen o la recreen en la escritura.

En *Canícula*, más que en los libros analizados, el término frontera connota la idea de cruce y de despojo cultural por la colonización norteamericana de 1848, momento en que ésta aparece y se vuelve un conflicto. La representación de la frontera ha sido leída, vivida e interpretada de múltiples maneras por la familia de Azucena. En la historia «Los cruces» se subraya el despojo espacial, cultural y político de los mexicanos a quienes cruzó la frontera. Esta imagen instaure una línea divisoria que no existía antes, una frontera política (artificial) que divide naciones, culturas e identidades entre México y los Estados Unidos, imposición que ha fragmentado a los sujetos que la habitan:

Era 1948. Para Bueli, la mudanza acarrea memorias, fotografías mentales que ya no existen, excepto en los cuentos que contaba la abuela, de cómo en 1935 ella y Maurilio, el abuelo tejano, y sus dos hijas pequeñas, empacaron todas sus pertenencias y se vinieron en su Ford desde San Antonio. Se sentían afortunados, la mayoría de los deportados venían sin nada, salvo lo que llevaban puesto; los mandaban a la frontera en trenes rumbo a México, aún a aquellos que eran ciudadanos. Bueli contaba cómo habían cruzado de un Laredo a otro y habían perdido todo —el orgullo de Buelito, la camioneta Ford negra y todo lo que tenían— a manos de los oficiales corruptos de la aduana [...]. Pero no había nada que hacer, sólo llorar y seguir adelante. Y en 1948 cruzar significaba el regreso a casa, pero no del todo (Las cursivas son mías).²⁷⁷

Las fechas mencionadas en la cita (1935 y 1948) ratifican la deportación de personas que vivían en territorio estadounidense y fueron enviadas de regreso a México. Durante los desplazamientos y deportaciones de la frontera los abuelos de Azucena, ciudadanos estadounidenses, perdieron todos sus bienes. El relato de esta experiencia ilustra la pérdida económica y del espacio entendida como un cuestionamiento, no de una identidad nacional, ni a modo de reclamo del despojo cultural de lo mexicano, sino como falta de reconocimiento a los derechos de ciudadanos legales.

²⁷⁷ Norma Elia Cantú, *Canícula*, pp. 5-6.

Esto se puede apreciar en *Paletitas de guayaba*, donde la narradora Marina se aleja del lugar de origen y cruza la frontera en busca del pasado personal e histórico pero su identidad es una fragmentada y conflictiva. Más que fragmentación, *Canícula* enfatiza la hibridez cultural del espacio fronterizo entre México y los Estados Unidos, y practica lo que Roger Rouse ha designado como «una cartografía alternativa del espacio social»,²⁷⁸ relacionada con una noción de frontera y con la creación de mapas culturales diversos.

Azucena desplaza las imágenes de la frontera y aunque no siempre menciona fechas exactas de los sucesos (recuerdos), sí interrelaciona lo vivencial e histórico en las narraciones fronterizas de sus abuelos y padres, quienes participan y recrean la memoria de los chicanos. La imagen de frontera que privilegia Azucena es un puente (en sentido literal y metafórico) que confiere vitalidad a la literatura chicana y que las escritoras han creado y recreado. En el siguiente fragmento, la narradora, acostumbrada a los cruces para establecer relaciones comerciales y familiares, describe uno que emprende con la familia para ir de compras a México:

Cruzamos el puente un poco antes de la inundación y un fotógrafo ambulante nos toma la foto. Mami carga a Esperanza, y nosotros tres —Tino, Dahlia y yo— nos acurrucamos a su alrededor. Hemos ido de compras al Mercado Maclovio Herrera en Nuevo Laredo, y venimos cargados de redes llenas de azúcar, tomate y demás mandado [...]. Caminamos y cruzamos el puente. Nos detenemos a descansar cada media cuadra más o menos, los brazos adoloridos de cargar las redes pesadas. Tomamos el bus²⁷⁹ rumbo a casa.²⁸⁰

Ya desde la infancia de la narradora, la frontera es un espacio de cruce constante y cotidiano sin representar una falta, una fragmentación, ni una división, como sucede en *Paletitas de guayaba*. La imagen que Azucena tiene de la frontera no es la misma que la de sus abuelos: ella insiste en la presencia del puente y en la legalidad para entrar a los Estados Unidos como ciudadanos que regresan a casa del lado estadounidense pero que no dejan de ser vigilados: «Rangel rebanaba los aguacates en

²⁷⁸ Rogers Rouse, *op. cit.*, p. 1.

²⁷⁹ En la traducción la autora decide por el término de acuerdo con la pronunciación en español y pone una nota al pie en el libro para decir que significa en español e inglés: «camión o bus».

²⁸⁰ Norma Elia Cantú, *Canícula*, pp. 10-11.

dos, con cuidado; para cumplir con los requisitos del Departamento de Agricultura de Estados Unidos les quita el hueso —así podemos pasarlos legalmente—, y los vuelve a cerrar como si fueran cajitas de madera finalmente labradas».²⁸¹

Vigilancia, legalidad e ilegalidad se interrelacionan en la vida cotidiana en la frontera, paso continuo de un espacio dividido y geopolítico entre dos naciones. Mediante la imagen del puente y de cruces geográficos, los sujetos que ahí habitan revelan un intercambio cultural sin americanizarse o mexicanizarse; aceptan la identidad mexicanoamericana como una experiencia cultural cotidiana y diversa. Además, no tiene el mismo sentido cruzar la frontera de los Estados Unidos a México, que de México a los Estados Unidos; siempre hay un recurso diferente sea en la ida o en el regreso. Azucena recuerda épocas en las que no se podía cruzar a México con libertad:

Durante los paros, los viajes a Laredo México se posponen, sólo cruzamos por emergencia: a ver al doctor, visitar un pariente enfermo o cumplir con una manda o promesa a la iglesia del Santo Niño. Tino y yo extrañamos nuestras aventuras al otro lado.²⁸²

El cruce estadounidense presupone una vigilancia permanente, mientras que el paso a México confirma el vínculo con la cultura mexicana. La última imagen de la frontera en *Canícula* corresponde a una gran celebración emocional y vivencial del espacio, diversificada en los sujetos que la habitan. El límite fronterizo se fue borrando con las continuas mezclas culturales entre la tradición mexicana y la estadounidense, y lo mismo sucede con el «desdibujamiento» de la línea fronteriza en el mapa. La postura ideológica de Norma Cantú expone un recorrido de imágenes de la frontera para comprometerse con su propia visión, vivida y recordada por Azucena, quien define la dimensión testimonial de *Canícula* en el espacio familiar como una memoria en resistencia, hecho que se aprecia en el cuento «Bodas de oro»:

Los que hemos heredado esa sangre vivimos desparramados por los cuatro mares, en Estados Unidos, en México y aun en Europa y Latinoamérica, y

²⁸¹ *Ibid.*, p. 10.

²⁸² *Ibid.*, p. 12.

en islas lejanas cuyos nombres nadie recuerda, pero la mayoría nos hemos quedado cerca de la frontera entre San Antonio o Monterrey, nos hemos quedado en esta frontera donde los tíos abuelos, las tías abuelas, abuelos, abuelas, bisabuelas, tatarabuelas, e incluso muchos abuelos antes que ellos, han vivido y muerto [...] por generaciones, y hacia el futuro con los niños, los nietos, las nietas, bisnietas, bisnietos, hasta hoy, hasta mañana. Las bodas de oro: celebrando cincuenta años de perseverancia, de resistencia, de supervivencia, celebrando familia.²⁸³

Norma Elia Cantú y Azucena presentan en imágenes la lucha y solidaridad que une a numerosas generaciones hacia el pasado y el futuro. En general, Azucena celebra la familia, la permanencia de su gente en el tiempo y en el espacio fronterizo. En el transcurso de *Canícula*, la autora deja en claro la relación entre su narración de vida y la conceptualización teórica de la frontera que Azucena dirige hacia un discurso de diversidad e inclusión de los sujetos mexicoamericanos, e insiste en integrar todas las miradas dentro de su grupo cultural:

Todos nosotros, los estudiosos, las aplicadas y los flojos, los heterosexuales y los gays, los privilegiados y los desgraciados, las incautas, los cautelosos y los arriesgados, los hablantinos y los callados, los recatados [...]. Algunos de nosotros jamás nos alejamos y otros jamás volvemos. Algunos regresamos una y otra vez. Algunos amamos y otros odiamos. Algunos amamos y odiamos a la vez ésta, nuestra frontera. Algunos recordamos, otros nos olvidamos.²⁸⁴

²⁸³ *Ibid.*, pp. 147-148.

²⁸⁴ *Ibid.*, pp. 237-238.



«Martin High»

En este fragmento perteneciente al relato «Martin High», Azucena observa en una foto a sus compañeros de secundaria y advierte la existencia de diferentes posibilidades de vida para ellos. De esta manera reúne pasado, presente y futuro en una yuxtaposición temporal y muestra la frontera como un espacio vivencial, interpretado desde una perspectiva emocional y subjetiva. En *Canícula* la frontera significa un despojo cultural, económico y territorial, también es una metáfora de los cruces geográficos, literarios y de identidad; el punto geográfico y cultural de Azucena, se desplaza legalmente de lo geográfico a lo metafórico y de lo homogéneo a lo heterogéneo.

Apuntes fotográficos

La hibridez formal de *Canícula* reside en el entramado entre fotografía, autobiografía y etnografía. Esta mezcla formal remite a la condición marginal de las narrativas comparadas en este trabajo, ya sea a través de lo testimonial (como en *Calle Hoyt*), de lo epistolar y del diario de viaje (*Paletitas de guayaba*), o de la articulación de un conjunto de cuentos que reúnen la oralidad y la poesía (*La casa en mango street*). El collage de cuentos y fotografías de *Canícula* afirma su carácter experimental e innovador dentro de la literatura chicana escrita por mujeres.

Cantú denomina a su narrativa «autobioetnografía ficticia», término que cuestiona los relatos «aceptados» y los géneros tradicionales en el contexto de la producción cultural del *mainstream*. Las narrativas autobiográficas presentan la maleabilidad e intertextualidad necesaria para integrar otros modos de percibir la experiencia personal, colectiva, literaria y, en este caso, femenina y fronteriza, que ha dado forma a la literatura mexicanoamericana. La autora escribe *Canícula* recurriendo a la intertextualidad entre foto y palabra, entre el pasado y su actualización en los recuerdos, la mirada y la escritura. Azucena, por su parte, organiza y recrea su voz desde la oralidad (testimonial y etnográfica) para engazarla a un discurso que escribe (la autobiografía). Esta conjunción permite a Cantú concebir un texto enriquecido por la memoria y las fotos que mira Azucena, integrando habla, escritura e imagen.

La foto es un tipo de «texto» que en *Canícula* organiza una estructura entre ésta y la palabra, a manera del álbum sobre la vida de Azucena, y de archivo para recordar y mirarse en el paso del tiempo. El texto fotográfico invita al lector a participar como un espectador de la vida de la protagonista, quien mira las fotos e imagina una frontera «imaginaria» o una «habitable», además de transformarse en objeto de las mismas: es espectadora y creadora de imágenes escritas.

Entre las modalidades de la foto, el retrato tiene un lugar muy significativo para Roland Barthes: «La fotografía, además, empezó, históricamente, como arte de la persona: de su identidad, de su propiedad civil, de lo que podríamos llamar, en todos los sentidos de la expresión, la *reserva* del cuerpo». ²⁸⁵ En *Canícula*, algunas fotos conducen a la idea de retrato, a la referencia inmediata del sujeto, su expresión, su ropa y sus gestos en tanto rasgos estáticos que hablan de su identidad y que han sido capturados por la cámara. Cantú establece un nexo entre foto, imagen, palabra, relato de vida autobiográfico y ficción, elementos que confluyen en la rememoración del pasado, y en la construcción y «presencia» del sujeto femenino. La foto también se puede pensar como una imagen congelada que se reactualiza en la memoria, según afirma la propia Cantú:

All I can answer is that my book is about memory and photos are one way of «freezing» memories, just like words are one way of «freezing» thoughts —and yet both are tenuous and fleeting. We remember differently from what the

²⁸⁵ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 140.

photo «freezes» and our words often don't quite express what we think/feel. I work with the ideas of memory and writing—but all in a cultural context of the border which itself is fleeting and fluid. ²⁸⁶

Las fotos ayudan a la protagonista a recordar quiénes aparecen en ellas y cuándo fueron tomadas, así como a reconstruir el momento específico. Antes de que inicie cada relato, parece que Azucena tuviera una realidad verificable de lo que observa en la foto y después, mediante la ficción, escribiera las historias elaborando primero descripciones detalladas de las fotos, y después reconstruyera la memoria de personas a partir de aspectos inmediatos como su postura, sus rasgos físicos y su vestimenta.

Una prueba irrefutable de la identidad física de un sujeto, de su apariencia ligada a un nombre y a un reconocimiento oficial, eso es la foto. No obstante, la identidad es resultado de procesos de legitimidad al autonombrarse, autodefinirse y autocrearse de acuerdo con la propia subjetividad y no con instituciones, naciones o discursos de poder, aunque las escritoras crean discursos desde la perspectiva femenina y chicana. En *Canícula*, la escritura es innovadora y versátil, y junto con la foto confiere «realidad» a los eventos que han acontecido en la vida de Azucena.

El esquema de la relación foto-texto se repite con frecuencia, por lo general va de la imagen a la palabra, y a veces las palabras recuerdan una foto que no está presente. Este cruce se observa en varios aspectos relacionados con la foto en tanto fuente para reconstruir y apropiarse de la memoria: «[...] What is required of her now in the autobiographical act is to retrospectively read the significance of this visual memory, to read into this image a meaning and an identity». ²⁸⁷ El relato escrito se configura a medida que Azucena lee e interpreta las fotos como imágenes culturales del pasado, y después crea otras en la narrativa autobiográfica que escribe. Se puede decir que la memoria visual se recupera gracias a las fotos y a los recuerdos personales.

La estructura narrativa de *Canícula* sigue un desplazamiento del sujeto que parte de la mirada de la foto, luego pasa a la invención de la memoria de Azucena, y después se dirige a la comunidad. En *Cámara lúcida*,

²⁸⁶ Citado en Timothy Dow Adams, *op. cit.*, p. 66.

²⁸⁷ Paul Jay, «Posing: autobiography and the subject of photography», en Ashley Kathleen *op. cit.*, p. 201.

Roland Barthes enfatiza el análisis de la foto desde la subjetividad, interpretación que influye a Norma Elia Cantú y a su personaje, pues ésta tiene un proceso propio que inspira a la protagonista a escribir *Canícula*. Barthes menciona cuatro momentos que acompañan el proceso fotográfico: *operator*, *spectator*, *spectrum* y *punctum*, y opina que la persona puede relacionarse con la foto desde un punto emocional y vivencial:

Heme, pues, a mí mismo como medida del «saber» fotográfico. ¿Qué es lo que sabe mi cuerpo sobre la Fotografía? Observé que una foto puede ser objeto de tres prácticas (o de tres emociones o de tres intenciones): hacer, experimentar y mirar. El *Operator* es el fotógrafo. *Spectator* somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquél o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidólon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con «espectáculo» y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto.²⁸⁸

En *Canícula*, el uso de la foto se centra en el espectador y el operador. Azucena participa como espectadora porque su mirada de la foto guía al lector, el cual es otro espectador. Por otra parte, ella también toma las fotos, es decir, funge como operador. Barthes maneja en su libro varios términos que definen la percepción del que mira la foto y del que la interpreta, el *punctum* y el *Studium*:

El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza). Un detalle, un gesto que arrebató. La foto deja de ser cualquiera y adquiere un sentido, al menos para mí [...]. El *studium* está siempre en definitiva codificado y el *punctum* no lo está.²⁸⁹

Los términos propuestos por Barthes matizan el vínculo de Azucena con la foto —pero no son objeto de este análisis— sin embargo, Azucena espectadora se siente atraída por varios elementos de la foto que llaman su atención y que se convierten en un acto de confesión. Su mirada se detiene en algún objeto, gesto o detalle con insistencia; su actitud ante la foto

²⁸⁸ Roland Barthes, *op. cit.*, pp. 38-39.

²⁸⁹ *Ibid.*, pp. 65, 100.

es muy emotiva y está guiada por una interpretación personal que deja una huella y se queda impresa en la memoria y en el texto que escribe.

Azucena realiza una lectura independiente de los códigos culturales, pues a pesar del contenido histórico guarda un sentido vivencial. Por ejemplo, en la siguiente escena del relato «Caballito de madera», un objeto guía a la narradora a reescribir el pasado: «Voy montada en el caballito de madera que Buelito me hizo usando sobrantes de madera. Lo pintó de color de los coyotes rojos, rojos como los recuerdos».²⁹⁰ Si bien inicia con una escena representativa de la foto, poco a poco se distancia de una descripción objetiva o realista.



«Caballito de madera»

La narradora mira el *spectrum* que aparece en la foto como una huella del referente de alguien que ya no existe y marca «el retorno de lo muerto», pero también destaca el artificio de la imagen. «Hábito de monja» es el único relato donde la foto se incluye al final, en ella aparece el hermano muerto, detalle significativo porque recuerda al sujeto amado, a la vez que reitera su ausencia y el «espectáculo» en que se transforma la foto. En este caso, la foto no propicia la historia narrada pero es el pretexto o inicio para adentrarse en los recuerdos:

²⁹⁰ Norma Elia Cantú, *op. cit.*, p. 7.

Seguro que se hubiera graduado y no ido a la guerra y no lo hubieran matado. El sentido de culpabilidad debió ser tremendo. Tal vez por eso me culpó a mí, la mayor, porque no le hablé, yo que hablo inglés, que soy la mayor. [...] Y entonces llegan las medallas, purple heart y otras, con las pertenencias que el Army nos regresa. Las pone en un marco, junto con la foto del joven de diecisiete años, uniformado, con ojos soñadores, labios delgados, la faz dorada que lleva el orgullo como insignia.²⁹¹



«Hábito de monja»

En repetidas ocasiones la narradora alude a la persona que toma la foto —el operador según Barthes—, presentando la fotografía como una «imagen-acto» que no puede concebirse sin el instante en que se concretó como imagen. El momento de la toma o la pragmática de la foto, señala la relación con el referente ubicándolo en un espacio y un tiempo: «Para mí, el órgano del Fotógrafo no es el ojo (que me aterra), es el dedo: lo que va ligado al disparador del objetivo, al deslizamiento metálico de las placas [...]. Amo ese ruido y ese gesto».²⁹² La función del operador o fotógrafo se integra mediante la recreación de Azucena, al imaginar cómo se tomó la foto, quién la tomó y cuáles fueron las circunstancias; estas consideraciones enriquecen la foto como texto y permiten imaginar el pasado de Azucena poéticamente:

²⁹¹ *Ibid.*, p. 208.

²⁹² Roland Barthes, *op. cit.*, p. 48.

Hace setenta años, una niña de cinco años posa sentada en la canoa en el lago del parque de San Antonio, con un remo en las manitas. El fotógrafo del parque, con su cajita en un tripié, mide con exactitud [...]. El agua apacible como una cama recién tendida, los pajarillos vuelan y llaman su atención. —No, no, mira acá, mira, mira—, ella voltea a ver una pata con sus patitos al lado de su padre. Los patos entran al agua sin cuidado —mira, mira, le dice él—. Ella lo mira. Oye click y la luz encandilada. —Ya —dice su padre y con la cuerda jala la canoa hacia él.²⁹³

Aunque el operador es un sujeto presente en el texto escrito, no aparece en la foto porque es parte de la historia anónima; como persona ha sido «borrada» de la foto, predominando su ausencia. Al igual que el operador, las autoras chicanas y narradoras también buscan hacerse visibles como sujetos en un contexto histórico y político. El proceso de afirmación y borramiento de las fotos ilustra su inclusión y exclusión, éstas son el medio para que autora y personaje se incluyan en la narrativa autobiográfica y establezcan una visibilidad; se legitima la imagen de la autora pero siempre se está borrando en voz de la narradora y viceversa.

Dicho proceso es una obsesión para la narradora, y desde luego para Norma Elia Cantú, ya que las fotos aparecen en las descripciones como una creación subjetiva del fotógrafo. En *Canícula* se enumeran varias personas que toman fotos en diferentes épocas, desde un profesional hasta los familiares de Azucena, pero siempre vistos desde la imaginación de ésta. La narradora recrea los probables pensamientos y las intenciones del fotógrafo, concretando así la imagen, creando un recuerdo:

Si se quiere comprender en qué consiste la originalidad de la imagen fotográfica, obligatoriamente hay que ver el proceso, más que el producto, y esto en un sentido extensivo; que se tomen en cuenta no sólo el nivel más elemental, las modalidades técnicas de la constitución de la imagen (huella luminosa), sino también, por una extensión progresiva, el conjunto de los datos que definen, en todo los niveles, la relación de ésta con su situación referencial, tanto en el momento de la producción (relación con el referente y con el sujeto-operador: el gesto de la mirada sobre el objeto: momento de la «toma»), como el de la recepción (relación con el sujeto-espectador: el ges-

²⁹³ Norma Elia Cantú, *Canícula*, pp. 191-192.

to de la mirada sobre el signo: momento de la «re-toma» —de la sorpresa o del error). Es por tanto *todo* el campo de la referencia lo que entra en juego para cada imagen. En ese sentido, la fotografía, es la *necesidad absoluta del punto de vista pragmático*.²⁹⁴

Para Azucena la identidad es una recreación y apropiación sujeta a la ambigüedad de la memoria y la imaginación. Cuando Norma Elia Cantú organiza los breves relatos y las fotos, refuerza su objetivo de conferir presencia a los integrantes de la familia y mostrar lo que cada uno recuerda. Lo anterior da sentido a la foto desde la perspectiva de Azucena y de la del espectador (lector) que capta el significado y la existencia de las personas que describe la narradora, ratificando y atestiguando así una historia y una memoria.

El hecho de que un evento haya sido fotografiado, autoriza su existencia mediante el dispositivo automático que oprime el dedo y capta una imagen favoreciendo la singularidad del referente; seres y objetos están allí porque han sido accionados y por más que se inventen o imaginen otras historias, y cualquiera que sea nuestra interpretación, ellos continúan estando allí.

La fotografía reconstruye la memoria y la identidad de Azucena Cantú en un proceso dinámico que recupera aquello que sirve para lograr una expresión propia: una imagen. Nuevamente, partiendo de las fotos y las imágenes de la chicana, Norma Elia Cantú desglosa el subtexto de la autobiografía de Azucena y lleva a cabo una revisión de los usos y estereotipos de lo mexicano al apropiarse de las influencias culturales, como se aprecia en la fotografía de «China poblana uno»:

Sonriendo, miro directamente a la cámara, con los ojos casi cerrados, haciendo muecas bajo un sol brillante. Debe ser mediodía, pues no hay sombra alguna. Acabamos de llegar del desfile de la celebración de George Washington. Con las manos tomo la falda de china poblana y con un pie apuntando a la derecha poso para la foto [...]. Y me siento como la Chalupa en el juego de la lotería, como María Félix, Dolores del Río, una estrella de cine vestida con traje típico. De pronto todo se esfuma, como el remolino que se levantó inesperadamente y nos dejó todos llenos de polvo.²⁹⁵

²⁹⁴ Philippe Dubois, *op. cit.*, pp. 61-62.

²⁹⁵ Norma Elia Cantú, *Canícula*, pp. 67-68.



«China poblana uno»

Tanto en la foto, que destaca por el artificio que hay detrás en esa china poblana, como en el texto, lo mexicano no es una esencia sino una elección. Norma Alarcón propone la crítica chicana como una alegoría y argumenta que el sujeto femenino sigue un camino de reconfiguraciones constantes en el que son evidentes las fluctuaciones de su identidad. De acuerdo con Paul Jay, lo anterior se puede determinar en el momento en que la persona se encuentra «posando», pues en la foto hay de por medio un simulacro de la representación del yo; posar, para este autor, expresa un control de «autenticidad» entre lo intencional y lo convencional, y advierte que para Barthes se trata de una especie de teatro de convenciones y rituales que funcionan para apropiarse de los «acabamientos» de la foto como objeto terminado y de la persona que es fotografiada.²⁹⁶

En «Chicana poblana dos», la narradora enfatiza el legado cultural mexicano y la apropiación, como sucede con los mitos de La Malinche en *Paletitas de guayaba*. En la foto de este relato aparece la madre de Azucena vestida con un «disfraz» que desvirtúa una idea de «autenticidad». Esta imagen captura las distancias y los acercamientos de la influencia cultural mexicana, y la representación de una chicana como si fuera mexicana:

²⁹⁶ Véase Paul Jay, *op. cit.*, p. 194.

Mami no tiene ni los diecinueve años cuando se toma la foto vestida de china poblana, con todo y caballo, en la plaza frente a la iglesia del Santo Niño. Levanta la falda y apunta con el pie como se lo indica el fotógrafo, y el sombrero de charro de ala ancha grita en el bordado: ¡Viva México! Ella, que nació en México. Ella, que se fue como a la edad de diez años sabiendo sólo leer y escribir en inglés, porque las monjas en la escuela El Sagrado Corazón, en San Antonio, no permitían español [...]. Mami, que desde los dieciséis es el sostén de la casa, posa con una mano deteniendo el sombrero de charro, con la otra se levanta la falda bordada con lentejuela para que el águila con la serpiente en el pico se vea claramente en la foto.²⁹⁷



«China poblana dos»

La representación femenina de madre e hija presenta imágenes idealizadas de lo mexicano. Las dos fotos y el texto que las acompaña muestran la yuxtaposición entre la imagen visual, la información reconstruida del pasado y la foto misma. Aparte de desarrollar la invención y subjetividad, la foto cumple una función social y antropológica en la comunidad; al mismo tiempo, las historias de los personajes se diversifican en función del contexto histórico y geográfico, y de diferencias generacionales y de género. *Canícula*, como otras narrativas autobiográficas, despliega voces colectivas dentro de su discurso privado.

²⁹⁷ Norma Elia Cantú, *Canícula*, pp. 70-71, 73.

Fotografía familiar y lo etnográfico

El vínculo entre autobiografía y testimonio ha sido planteado en el análisis de *Calle Hoyt* desde la visión individual del sujeto autobiográfico y la vida sociocultural de la comunidad. Lo testimonial es narrado en la autobiografía de Azucena Cantú con un tono realista; foto y texto escrito, abordados como estrategias de resistencia, relatan la vida de la comunidad mexicanoamericana y fronteriza.

Norma Elia Cantú hace uso de lo etnográfico y la fotografía a manera de documento cultural que recupera y recrea la memoria personal y colectiva. Mientras que Ponce denomina su obra como autobiografía y testimonio, en *Canícula*, por medio de la narrativa etnográfica y de ficción se interpretan las prácticas sociales, el legado cultural y la vida cotidiana de los chicanos. El término «autobioetnografía» ficticia reúne dos discursos en apariencia contradictorios, ficción y etnografía, y destaca la subjetividad presente en la interpretación:

Cantú emplea ficticio, en el primer sentido, para subrayar el uso de la subjetividad y la imaginación en este texto. Podría decirse que es consciente de la visión parcial y subjetiva de la «verdad» cultural e histórica contenida en el texto y lo que se propone es ofrecer su «true fiction».²⁹⁸

Testimonio y autobiografía se han convertido en textos polémicos porque las nociones de «verdad» y «falsedad» no corresponden a un referente real sino a la reconstrucción textual de la verdad de los sujetos. En la introducción de su libro, Cantú afirma: «todo cuento basado en tal vida, por más ficticio que sea, es tal vez aún más verdadero que la realidad».²⁹⁹ En *Canícula* lo etnográfico se articula por la relación foto-texto; deliberadamente ambos borran las fronteras entre ficción y realidad, entre representación y creación. La prosa es ficticia y las fotografías son «reales», pero éstas pueden ser ficción pues corresponden a Norma Elia Cantú y no a Azucena Cantú, quien las utiliza para referirse a sí misma.

Si bien la fotografía cumple varias funciones en *Canícula*, me interesa destacar el aspecto etnográfico el cual remite a una textualidad histórica e incluso política. Gisèle Freund, en *La fotografía como un documento social*,

²⁹⁸ Irida López H., *op. cit.*, p. 232.

²⁹⁹ Norma Elia Cantú, *Canícula*, p. XVII.

explora el uso cotidiano que en la vida tiene la imagen fotográfica, uno tan incorporado a la vida social que pasa desapercibido: «Su poder de reproducir exactamente la realidad externa —poder inherente a su técnica— le presta un carácter documental y la presenta como el procedimiento de reproducir más fiel y más imparcial de la vida social».³⁰⁰

La foto familiar es un documento cultural, como lo es la primera foto de «Mayo»: «Dhalia, Bueli, Tino, el primo Lalo y yo posamos una tarde de mayo frente a la casita de madera por la calle San Carlos».³⁰¹ En el primer relato «Las pizcas», la foto no aparece en el texto, sino que es una imagen del trabajo comunitario y de la familia recreada por la memoria. Azucena privilegia la lectura emocional y vivencial de la foto y reitera la presencia del referente en afirmaciones indicadoras: «mira esta es familia». Este dato visual, junto con las historias que aborda, refuerza un tono testimonial en la narrativa que escribe Norma Elia Cantú y que narra Azucena.



«Mayo»

Por lo general, la foto familiar es sencilla y de fácil comprensión, pues su principal fin es dirigirse a la emotividad; es en blanco y negro y carece de una intención artística, muy similar a las que se toman en las fiestas y los cumpleaños; suelen ser retratos de personas y de lugares comunes que apenas si son vistos como grandes eventos pero que re-

³⁰⁰ Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993, p. 8.

³⁰¹ Norma Elia Cantú, *Canícula*, p. 3.

velan una historia en común. Esta clase de fotos constatan el origen e ilustran la genealogía, el parentesco, el parecido, los rasgos étnicos y la consanguinidad.

En este sentido, la observación e interpretación que Azucena hace de las fotos genera un vínculo del yo con la comunidad a la que da un valor histórico. Narra la geografía, el espacio y el tiempo de personas que no son célebres pero que al presentarlas en su libro circulan públicamente como parte de la producción cultural. La fotografía cumple así la finalidad de ilustrar, de dar veracidad y de preservar la memoria para rescatar una historia en común, y al permanecer como una huella de lo real se emplean como una herramienta de investigación. En la siguiente cita, la foto no refleja una realidad per se sino que es un objeto de interpretación (tarea que desempeña Azucena como intermediaria al mostrarla e identificar a los que aparecen); sin lugar a dudas, antes de dar lectura a una foto, ésta deberá ser ubicada dentro de un contexto cultural:

El antropólogo Melville Herskóvits mostró un día a una aborigena una foto de su hijo. Ella es incapaz de reconocer esta imagen hasta que el antropólogo llama su atención sobre algunos detalles de la foto [...]. La fotografía no emite ningún mensaje para esta mujer hasta que el antropólogo se la describe. Una proposición como «esto es un mensaje» y «esto ocupa el lugar de su hijo» es necesaria para la lectura de la foto. Para que la aborigena comprenda la foto es necesaria una expresión verbal que haga explícitos los códigos que proceden a la composición de la foto. El dispositivo fotográfico es por tanto un dispositivo *culturalmente codificado*.³⁰²

Lo etnográfico es un aspecto intencional en *Canícula*, ya que por medio de él, la narradora hace referencia a la función testimonial, al contenido cultural y de lucha social, y describe e interpreta, o más bien, recrea determinados eventos históricos, y sujetos u objetos culturales. Al inicio, Azucena describe con fidelidad las fotos, pero a lo largo del relato va perdiendo la «objetividad» y cediendo ante la ambigüedad del sujeto y de la memoria. Mary Louise Pratt argumenta que en el enfoque contemporáneo de la etnografía, la mirada de la comunidad está dada por los sujetos y por su percepción personal, sucediendo lo mismo en la autobiografía:

³⁰² Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 39.

Personal narrative mediates this contradiction between the engagement called for in fieldwork and the self-effacement called for in formal ethnographic description, or at least mediates some of its anguish, by inserting into the ethnographic text the authority of the personal experience out of which the ethnography is made.³⁰³

Mary Louise Pratt comenta que algunos antropólogos han empezado a cuestionar sus propias prácticas a partir del concepto de autoridad etnográfica, mismo que pone en duda la noción tradicional de objetividad y de descripción de la realidad. La relación entre narrativa personal y descripción formal etnográfica reevalúa la autoridad de la experiencia personal para comunicar la propia perspectiva y el conocimiento de la vida cultural. La representación cultural comprende así un modo creativo e interpretativo de escribir acorde con la subjetividad de las experiencias del etnógrafo. En el texto de Norma Elia Cantú, el proceso etnográfico aparte de expresar un conocimiento cultural, histórico, emocional y político, representa un aspecto creativo.

El método antropológico que consiste en observar y documentar la vida diaria de las culturas puede considerarse una producción literaria. En *Canícula*, autora y narradora describen y narran al interior de su propia cultura, abordando el texto literario desde la estrategia formal de la etnografía, autobiografía y fotografía. También elaboran un compendio sobre las costumbres, fiestas y celebraciones de la frontera entre México y Texas, y dan un lugar importante a las «verdades» individuales por medio del testimonio de su gente.

Esta narrativa autobiográfica parecida a *Calle Hoyt*, tiene la diferencia de que Mary Helen Ponce quiere dar a conocer la verdad de la gente de Pacoima partiendo de una investigación antropológica sobre la comunidad; en cambio, Norma Elia Cantú parece recorrer un camino inverso, cuestionando los principios que confieren certidumbre a la construcción de la realidad. Mary Helen Ponce plantea lo testimonial, sin cuestionar la «objetividad» del proceso etnográfico, hecho que sí ocurre implícitamente en *Canícula*.

Por su parte, Gonzales Berry y Cisneros no adoptan una forma testimonial pero sí rescatan y valoran sus comunidades y rasgos culturales. En

³⁰³ Mary Louise Pratt, «Fieldwork in common places», en James Clifford y George E. Marcus, *op. cit.*, p. 27.

Canícula, la narradora autoriza su propia voz, las voces femeninas y las de los habitantes de la frontera al recuperar la memoria colectiva. Además, utiliza las fotos como imágenes «reales» y «verdaderas», convirtiéndose así en testigo y partícipe de una realidad cultural; de este modo, éstas adquieren una lectura social e histórica que las asemeja a un archivo de imágenes familiares de la vida en la frontera, y en los relatos destacan distintos aspectos de la vida cotidiana.

Concebidas como un trozo de papel donde se fija una imagen, las fotos son fragmentos de recuerdos articulados por la voz narrativa. El momento de la toma del operador, y el de la mirada del sujeto se dan de un solo golpe; ambos instantes proyectan a las fotos como imágenes y actos. La foto es corte y fracción de tiempo que marca una discontinuidad de la memoria, un lapso de historia fijo e inmóvil, y un espacio cortado en vivo:

Mi propia memoria fotográfica —mi memoria como fotografía y mi fotografía como memoria— me coloca en una especie de instante vacío, en un agujero del tiempo. Y si se pretende llenar ese agujero, es decir, devolver ese recuerdo detenido al movimiento de su recorrido, volver a ponerme en el contexto, reinscribirme en el tiempo de la historia, entonces sólo puede hacerse desde el exterior, *sacándome de mi foto*, arrancándome de mi corte y hundiéndome en una memoria que no es la mía, volviendo a unir desde afuera y a posteriori el tiempo cortado, es decir, haciendo de esta reconstitución una ficción, un metafantasma.³⁰⁴

La foto en tanto espacio fijo permite a Azucena iniciar un desplazamiento de la mirada que primero se detiene a observar y luego se desliza para dar un sentido y recrear su memoria en la escritura; dicho en otras palabras, narra una historia de lo que aparece en el marco de la imagen que Dubois ha denominado ficción. El espacio de la frontera cambia de una imagen fija, fragmentada y dividida por dos naciones y culturas, a una imagen de cruce constante en la metáfora del puente.

En *Canícula*, los espacios de la foto y la frontera, pasan de lo fijo al movimiento, creando un dinamismo en la escritura y en la historia mediante una vivencia híbrida y de resistencia cultural; en este sentido, la mirada del sujeto y la mano del operador son instrumentos que

³⁰⁴ Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 144.

imprimen la memoria. En su afán por comunicar imágenes culturales a partir del lenguaje, la protagonista no sólo es una espectadora sino también una cámara que da cuenta detallada de lo que ve y vive; es testigo y etnógrafa que registra, recupera y recrea la memoria colectiva gracias al álbum familiar que brinda un dato emocional, así como una herramienta de investigación cultural en el archivo de imágenes de una familia fronteriza:

Un fotógrafo ambulante nos toma la foto. [...] En algunas ocasiones no hay fotos. En una imagen aparezco sentada en sus hombros viendo el desfile del natalicio de George Washington, era el tiempo en que todavía desfilaban por las calles del centro; cientos de soldados de México y Estados Unidos marchando [...]. Es igual para la bandera de Estados Unidos que para la de México. Pero cuando pasa la de México, alguien grita: ¡Viva México!, y todos responden: ¡Viva! Y yo sobre los hombros de mi Papi lo veo todo, lo mantengo todo en la memoria, la imagen permanece en el tiempo, en mi memoria; soy una cámara.³⁰⁵

La narradora, a través de su mirada y memoria registra eventos para describirlos e inventarlos mientras observa las fotos. La dimensión testimonial de las narrativas autobiográficas explora el nexo entre la construcción del texto y el sujeto que lo escribe, y muestra el modo en que se insertan dentro de la producción cultural e incluso en el ámbito académico y político, a fin de legitimar la producción de un conocimiento y hacer visibles las cartografías culturales de los sujetos o actores sociales. La escritura testimonial coincide con un discurso posmoderno de rechazo a esas narrativas que han legitimado «political or historical teleologies [...] or the great actors and subjects of history».³⁰⁶

En este contexto celebrar a la cultura puede entenderse como idealizar la comunidad de los mexicoamericanos no obstante, la escritura autobiográfica y la descripción cultural muestran, a manera de testimonio, el racismo y la pobreza a que se enfrentan las personas que viven en la frontera. Los retratos, las fotos familiares y lo etnográfico, resumen la compleja intención formal que hay detrás de esta narrativa autobiográfica. Esta obra ratifica en todo momento una historia de vida, pues no

³⁰⁵ Norma Elia Cantú, *Canícula*, pp. 65-66.

³⁰⁶ Jean François Lyotard, *The postmodern condition: a report on knowledge*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1984, p. 160.

puede descartarse que la de Norma Elia Cantú además de ser «real» se encuentre en la frontera entre la ficción y lo testimonial.

Un «tercer espacio» a través de la narrativa autobiográfica

En su narrativa autobiográfica, Norma Elia Cantú construye un «tercer espacio» con el lenguaje y crea un cuerpo textual de experimentación donde la representación del cuerpo está vinculada con el discurso femenino y la conciencia física de la diferencia. Las escritoras aquí estudiadas proponen imágenes que se desplazan conforme a su subjetividad como un cuerpo de lo escrito; aspecto que, en definitiva, es el más transgresor e «ilegal» en la narrativa de *Canícula*.

Tanto en la concepción formal como en la representación del sujeto femenino, en esta obra la vivencia personal se expresa en la narrativa autobiográfica, forma válida de romper el silencio. La autobiografía además de retratar la vida de las mujeres y de las generaciones, rompe con funciones que la misma literatura femenina ha encasillado.

La textualidad creativa de Norma Elia Cantú propone un equilibrio entre la voz femenina y la comunidad, e incluye a quienes se encuentran en una situación subalterna. *Canícula* ejemplifica la literatura chicana que retoma la vivencia y la aceptación de la discontinuidad del espacio fronterizo sin vivirlo como un conflicto sino como una celebración. La autora recupera en voz de Azucena imágenes recreadas que conforman una especie de compendio presente en la literatura chicana y en su concepción de la identidad a través de la representación del sujeto femenino, y hace evidente el artificio de la apropiación en las influencias culturales y en las imágenes de la frontera.

La propuesta de Norma Elia Cantú relativa al yo y al espacio amplía el discurso feminista de las chicanas para que todos puedan ser incluidos y reconocidos, sea dentro de un grupo político o cultural, o como personas que tienen una historia que contar. Así lo expresa la autora:

Quítale que escritora, quítale que todo lo demás, así nomás, persona a persona. Es que es una cosa difícilísima incluso aquí con las estadounidenses y con otras chicanas que vienen de otra clase. Creo que es una cosa que no le damos bastante importancia a las diferencias de clase, de origen. Bueno, yo nada más puedo hablar de mí, *but that's what's shaped me*. Si no he tenido

esa vivencia de no tener qué comer, de andar en las pizcas, de ver que se enferme un niño y no hay con qué ir al doctor, cosas así, creo que entonces yo sería otra persona. Y de esas otras personas tiene que haber un esfuerzo para entender al otro, *the other*.³⁰⁷

Canícula es una narración cercana al discurso de las mujeres de color y a la crítica literaria que se autoriza a sí misma para legitimar la validez de la vivencia personal. Norma Elia Cantú rompe el canon tradicional chicano de la autobiografía y propone una narrativa literaria que abre posibilidades y valida sus experiencias, hecho que tiene una referencia política ineludible.

Se han señalado los desplazamientos del sujeto femenino y el conocimiento teórico que abarca este proceso creativo, al que se han incorporado representaciones e imágenes de un lenguaje literario y testimonial. La frontera es un lugar que se encuentra «más allá de» (*beyond*) México y de los Estados Unidos, donde: «[the] worlds merging to form a third country—a border culture. [...] A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition».³⁰⁸

Las palabras de Anzaldúa actualizan un discurso que reafirma la experiencia personal y que cobra sentido y presencia en las fotos de una mujer y de una comunidad fronteriza. La creación de «un tercer país» (*a third country*) no está vinculada con la extensión de México o de los Estados Unidos, tampoco con la periferia (perspectiva de la frontera desde la ciudad de México o de las metrópolis estadounidenses), sino con el espacio donde hay «cultura fronteriza», en transición y acorde con la movilidad de los sujetos que reconfiguran la vivencia cultural en la escritura. Este «tercer espacio» está basado en lo geográfico y unido al espacio del texto de la narrativa chicana contemporánea, la cual ha propuesto la ambigüedad, maleabilidad e hibridez del texto autobiográfico. Todo lo anterior está presente en *Canícula* a manera de género literario que rompe las formas fijas, y de reflexión del sujeto que escribe y es representado.

En capítulos anteriores enfatice la textualización del cuerpo femenino relativo a las diversas representaciones que de él hacen las autoras, tales como el cuerpo y la violencia, en Cisneros; el cuerpo borrado, en Ponce; o el cuerpo y la libertad sexual, en Erlinda Gonzales Berry. En estas es-

³⁰⁷ Norma Elia Cantú, «Entrevista poscoloquio», en Claire Joysmith, *op. cit.*, p. 255.

³⁰⁸ Gloria Anzaldúa, *Borderlands/la frontera*, p. 3.

critoras, las lecturas del cuerpo femenino guardan un sentido político a partir del color de la piel, semejante a una marca cultural; no obstante, en *Canícula* el planteamiento va más allá de una marca de etnicidad y se centra en la construcción del cuerpo del texto, estableciendo una relación entre las diferentes maneras de construir el yo y la producción textual. Smith Sidonie aborda este aspecto partiendo de la pregunta «¿qué tiene que ver la autobiografía con la piel y la piel con la autobiografía?»:

We may even speculate that subjectivity is the elaborate residue of the border politics of the body since bodies locate us topographically, temporally, socio-culturally as well as linguistically in a series of transcodings alongs multiple axes of meaning. And so, to ask once again, What does skin have to do with autobiography and autobiography with skin? Much I think—as the body of the text, the body of the narrator, the body of the narrated I, the cultural body, and the body politic all merge in skins and skeins of meaning.³⁰⁹

Este fragmento del cuerpo y sus variadas formas y lecturas, permiten identificar el lazo existente entre la identidad personal y la política, misma que se manifiesta cuando las chicanas escriben su propia historia, sea o no ficticia. Este complejo nexo comprende otros discursos, como el histórico y el estético pero, en última instancia, la localización textual de *Canícula* conserva la lectura de una experiencia compartida. En esta obra, la implicación del lector, la referencia y la reconstrucción de una memoria colectiva, conducen a reflexionar lo autobiográfico y la experiencia de otredad, entre Laredo y Nuevo Laredo.

Norma Elia Cantú elige el texto autobiográfico de ficción, lo etnográfico y la fotografía como estrategias formales de confrontación; aún así hay una pretensión de convivencia «democrática» y de reconocimiento del «otro». Las fronteras no dejan de existir, más bien hay un intento por «borrarlas» o «desdibujarlas» en esta búsqueda de nuevas significaciones. Para, de este modo, tender puentes y transitar con libertad.

³⁰⁹ Sidonie Smith, «Identity's body», en Ashley Kathleen *op. cit.*, p. 267.

CONSIDERACIONES FINALES

Vidas que crean formas, vidas en movimiento

La literatura chicana ha comenzado a ocupar espacios antes negados. Este logro trasciende el ámbito de lo literario y es resultado de una ardua lucha por manifestar la propia visión desde dentro, por quienes viven y crean sus identidades. Claro que esto no significa que haya alcanzado un reconocimiento total, pues aún existe un trato marginal que jerarquiza y hegemoniza su producción literaria, artística e intelectual.

En esta investigación se analizó y reflexionó acerca de la posición de los sujetos culturales e históricos de las comunidades mexicoamericanas, en específico, del sujeto femenino y sus representaciones. Las escritoras chicanas crean narraciones con un carácter autobiográfico que surge a la par de contextos sociales, históricos y políticos, imposibles de soslayar durante la discusión. Asimismo, la postura de las chicanas se vincula con procesos de búsqueda y negociación de su identidad pero sin disociarse de las comunidades donde han crecido. Este sentido de grupo influye en estas escritoras que actúan y persiguen legitimar sus discursos estéticos y de etnicidad.

Se ha insistido en estudiar a las autoras y sus prácticas literarias desde una perspectiva contemporánea que tome en cuenta la diferencia, la subjetividad y los modos de resistencia adoptados, estrategias plasmadas en las diversas formas de escribir la vida a través del propio reconocimiento y de la representación del «yo» en movimiento. Los sujetos femeninos recrean su experiencia en un relato que autoriza su presencia y su capacidad de transformación al interior y al exterior de la comunidad; afirman su visibilidad mediante la inherente subjetividad del género y contraslando aspectos como el color de piel, el lugar en el que viven, la pobreza del barrio, el trabajo en el campo, las familias divididas por la frontera, la lucha contra el racismo, las posibilidades de alcanzar un destino diferente, y el esfuerzo por publicar. Esta enumeración sintetiza la variedad de condiciones que influyen en la lucha política y en la vida cotidiana de las chicanas.

De esta manera, cada escritora despliega un recorrido y un sentido que se traduce en un estado complejo: pasar de la invisibilidad a la visibilidad, y después a la conciencia del desplazamiento individual, movimiento en el que se percibe la recreación del «sujeto femenino en proceso». Esta

propuesta genera un dinamismo en la construcción de formas que definen su actitud ante sus prácticas literarias: ser chicana y escritora significa ser una *crossroads*, noción que remite a la acción de cruce y que afirma el rasgo transgresor de sus textos; se trata de una actitud que las conduce a apropiarse de otras tradiciones literarias.

La narrativa de las chicanas puede clasificarse dentro de los «géneros prófugos», término que indica los límites entre los géneros literarios y que incorpora la hibridez formal; lo imprescindible de la narrativa chicana autobiográfica es la ubicación temporal, espacial y literaria que cada escritora formula desde una mirada que la deconstruye y reconstruye. Y si bien no todas las narraciones son innovadoras, sí poseen un planteamiento distinto al establecido por el canon estadounidense y por el canon masculino chicano.

A partir de su experiencia, cada autora elige determinadas estrategias narrativas, posturas ideológicas, espacios geográficos y fronteras, pero hay dos recursos que tienen en común, relacionados con el acto de nombrar para adquirir poder: primero, la necesidad de transformarse por medio del nombre; y segundo, las variantes entre presentarse como chicanas, mexicoamericanas, neomexicanas, fronterizas o latinas, y su reconocimiento como ciudadanas, mujeres, escritoras, universitarias, viajeras, fotógrafas o etnógrafas, y no sólo como esposas, madres o hijas.

Las cuatro obras analizadas se publicaron entre los años ochenta y noventa, periodo de la literatura chicana caracterizado por la bifurcación de puntos de vista y experiencias diversas, en una época jalonada por lo posmoderno y poscolonial, y por revisiones de la historia y la literatura chicana. En ellas, la tentativa de validar la vivencia personal se condiciona por la subjetividad, los discursos de la diferencia y la ambigüedad en la percepción del «yo» y del «otro». La recreación de vida en las narrativas autobiográficas ha constituido un medio de reivindicar la experiencia personal y de avalar una postura teórica, de resistencia social y política.

Descentralizar textos «aceptados» ha sido una práctica adoptada por las chicanas como resistencia crítica y literaria. Ese tipo de libros se encuentra en una encrucijada vinculada a la legitimación y supervivencia cultural. Esto se puede apreciar en las universidades estadounidenses, las que se han politizado y vuelto más incluyentes, pues en varios cursos y disciplinas se leen obras representativas de la experiencia latina, como *Calle Hoyt* y *La casa en Mango Street*, ejemplos de cómo las escritoras exploran sus propias herramientas para ser leídas.

Entre dichas herramientas se encuentra la movilidad y la importancia de ambos idiomas como elementos de negociación entre la lengua oficial y la culturalmente heredada. El lenguaje en las chicanas además de ser literario y poético, posee una fuerte carga política, y en el caso de México se asocia con la pretensión de que las traducciones accedan a un mayor número de lectores. A pesar de las dificultades y contradicciones al respecto, es fundamental traducir la obra a otros idiomas, y sobre todo traducir el conocimiento de la experiencia que aborda el mundo cultural, hecho que en algunas ocasiones se «soluciona» con las introducciones que las mismas autoras escriben, como las de Mary Helen Ponce y Norma Elia Cantú.

A lo largo del libro se planteó un diálogo entre los textos, las autoras y la visión de la literatura chicana en su contexto y desde México, mediante un camino de resistencia y adaptación de los límites fronterizos al recrear su propio conocimiento. Estas escritoras construyen imágenes que cruzan con su cuerpo de mujer y el cultural para confluír, vía su escritura, en un cuerpo textual y en la fragmentación de discursos hegemónicos. Literaturas étnicas como la chicana han recibido en los Estados Unidos bastante atención en los últimos años, de manera especial entre los sujetos que negocian y recrean sus identidades en la confluencia cultural.

Las obras literarias siguen un movimiento constante, donde los recuerdos, imágenes y fotografías de las autoras crean historias ficcionalizadas de la memoria privada e histórica, llevándonos a reflexionar en el intrínseco lazo entre vida y literatura, y en la imperiosa necesidad que tienen de convertirse en «otras» para afirmarse a sí mismas a pesar de las numerosas fronteras que todavía faltan por cruzar. La narración de su experiencia, sea como fuente literaria, creación de identidades o como visualización de las diferencias culturales, incluso como logos teórico, descubre un nuevo lenguaje que corresponde a una forma de vivir alterna.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, Oscar Zeta, *The autobiography of brown buffalo*, San Francisco, Straight Arrows Books, 1972.
- ACUÑA, Rodolfo, *Occupied America: a history of chicanos*, Nueva York, Prentice Hall, 1987.
- ALARCÓN, Norma «Cognitive desires: an allegory of/for chicana critics», en Claire Joysmith (editora), *Las formas de nuestras voces: chicana and mexicana writers in México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Centro de Investigaciones Sobre América del Norte/ Third Woman Press, 1995, pp. 65-86.
- _____, et al., *Chicana critical issues, mujeres activas en letras y cambio social*, Berkeley, Third Woman Press, 1993.
- _____, «Traductora-traditora: una figura paradigmática del feminismo de las chicanas», en *Debate feminista, fronteras, límites y negociaciones*, México, año 5, volumen 8, septiembre, 1993, pp. 19-48.
- _____, «The theoretical subject(s) of *This bridge called my back* and *anglo-american feminism*», en Gloria Anzaldúa (editora), *Making face, making soul. Haciendo caras. Creative and critical perspectives by feminist of color*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1990, pp. 356-369.
- _____, «Latina writers in the United States», en Diane E. Marting (editora), *Spanish american women writers: a bio-bibliographical source book*, Nueva York, Greenwood Press, 1990, p. 557-567.
- _____, «La literatura de la chicana: un reto sexual y racial del proletariado», en Aralia López et al. (editoras), *Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto*, volumen 2, México, El Colegio de la Frontera Norte/ El Colegio de México/ Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 1990, pp. 207-212.
- ANZALDÚA, Gloria (editora), *Making face, making soul. Haciendo caras. Creative and critical perspectives by feminist of color*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1990.
- _____, *Borderlands/la frontera. The new mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1987.
- _____, y MORAGA Cherrie (editoras), *This bridge called my back. Writings by radical women of color*, Massachusetts, Persephone Press, 1981.
- ARAUJO, Nara, «La autobiografía femenina ¿un género diferente?», en *Debate feminista, la escritura de la vida y el sueño de la política*, México, año 8, volumen 15, abril, 1997, pp. 72-83.

- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969.
- BARRERA HERRERA, Eduardo, «Apropiación y tutelaje de la frontera norte», en *Puente Libre*, Ciudad Juárez, Chihuahua, número 4, primavera, 1995, pp. 13-17.
- BARTRA, Roger, «Los hijos de la Malinche», en Margo Glantz (editora), *La Malinche, sus padres y sus hijos*, México, El Colegio de México/ Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, pp. 149-152.
- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989.
- BELAUSTEGUIGOITIA, Marisa y MINGO Araceli (editoras), *Géneros prófugos, feminismo y educación*, México, Programa Universitario de Estudios de Género/ Universidad Nacional Autónoma de México/ Paidós, 1999.
- BENEDIT, Anderson, *Comunidades imaginadas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- BERGLAND, Betty, «Postmodernism and the autobiographical subject: reconstructing the 'other'», en Ashley Katleen et al. (editores), *Autobiography and postmodernism*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1994, pp. 130-166.
- BEVERLY, John, «The margin at the center: on testimonio (testimonial narrative)», en George M. Gugelberger (editor), *The real thing: testimonial and discourse and Latin America*, Durham, Duke University Press, 1996, pp. 23-41.
- BHABHA, Homi K., «The postcolonial and the postmodern. The question of agency», en Homi K. Bhabha, *The location of culture*, Nueva York, Routledge, 1994.
- _____, *Nation and narration*, Nueva York, Routledge, 1990.
- BORJAS, Patricia y MAFLA, Cecilia, <<http://www.english.udel.edu/josepk/usia/maflarp.htm>, february> 1996.
- BROAD, Charlotte, «Introducción», en Marina Fe (editora), *Otramente: lectura y escritura feministas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 11-29.
- BRUCE NOVOA, Juan, *La literatura chicana a través de sus autores*, México, Siglo XXI, 1983.
- _____, «Eva Antonia Wilbur Cruce: la autobiografía como 'bildungsroman'», en Aralia López et al. (editores), *Mujer y literatura mexicana y chicana, culturas en contacto*, México, El Colegio de la Frontera Norte/ El Colegio de México/ Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 1990, pp. 219-232.
- CABEZA DE BACA, Fabiola, *We fed them cactus*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1954.
- CANTÚ, Norma Elia, *Canícula. Imágenes de una niñez fronteriza*, Boston, Houghton Mifflin Company, 2001.
- _____, *Canícula: snapshots of a girlhood en la frontera*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1995.
- _____, «Entrevista poscoloquio», en Claire Joysmith, *Las formas de nuestras voces: chicana and mexicana writers in México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Centro de Investigaciones Sobre América del Norte/ Third Woman Press, 1995, pp. 233-271.
- CASTAÑEDA SHULAR, Antonia et al., *Literatura chicana: texto y contexto/ chicano literature text and context*, Englewood Cliffs, Nueva Jersey, Prentice-Hall, 1972.
- CASTILLO, Adelaida, «La visión de la chicana», en *Encuentro femenino*, número 2, 1974, pp. 46-48.
- CASTILLO, Ana, *The mixquihuala letters*, Nueva York, Anchor Books, 1986.
- _____, *Massacre of the dreamers. Essays on xicanisma*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1994.
- CHANADY, Amaryll, (editora), *Latin american identity and constructions of difference*, volumen 10, Minneapolis, University Minnesota Press, 1994.
- CISNEROS, Sandra, *Caramelo, or, puro cuento: a novel*, Nueva York, Random House, 2002.
- _____, *La casa en mango street*, México, Alfaguara, 1995.
- _____, *The house on mango street*, Nueva York, Random House, 1991.
- _____, *Woman hollering creek and other stories*, Nueva York, Random House, 1991.
- _____, *My wicked, wicked ways*, Berkeley, Third Woman Press, 1987.
- _____, «From a writer's notebook, ghost and voices: writing from ob- session», en *The Americas Review*, Houston, University of Houston, volumen 15, número 1, primavera, 1987, p. 71-72.
- _____, «Interview with Sandra Cisneros», en Wolfgang Binder (editor), *Partial autobiographies. Interviews with twenty chicano poets*, Alemania, Palm & Enke Erlander, 1985, pp. 54-74.
- _____, *Bad Boys*, San Jose, Mango Press, 1980.
- COTA CARDENAS, Margarita, *Puppet*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2004.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, «For a minor literature», en *Kafka: for a minor literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, pp. 16-27.

- DE MAN, Paul, «Autobiography as de-facement», en *Modern Language Notes*, Baltimore, Maryland, The University of Johns Hopkins Press, número 94, 5 de diciembre, 1979, pp. 919-930.
- DOW ADAMS, Timothy, «Heightened by life vs. paralyzed by fact: photography and autobiography in Norma Cantú's *Canícula*» Manoa, University of Hawaii Press, volumen 24, número 1, invierno, 2001, pp. 57-71.
- DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1994.
- ETTE, Ottmar, *Literatura de viaje. De Humboldt a Baudilland*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- EYSTUROY, Annie O., *Daughters of self-creation. The contemporary chicana novel*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1996.
- FISCHER, Michael M., «Autobiographical voices (1, 2, 3) and mosaic memory: experimental sondages in the (post)modern world», en Ashley Kathleen et al. (editores), *Autobiography and postmodernism*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1994, pp. 79-129.
- FRANCO, Jean, «La Malinche y el primer mundo», en Margo Glantz (editora), *La Malinche, sus padres y sus hijos*, México, El Colegio de México/ Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, pp. 153-196.
- FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.
- _____, *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de globalización*, México, Grijalbo, 1995.
- GARLARZA, Ernesto, *Barrio boy. The acculturation*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1980.
- GIDDENS, Anthony et al., *La teoría social hoy*, México, Alianza Editorial/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.
- GILMORE, Leigh, *Autobiographics: a feminist theory of women's self-representation*, Ithaca, Cornell University Press, 1994.
- _____, «The mark of autobiography: postmodernism, autobiography, and genre», en Ashley Kathleen et al. (editores), *Autobiography and postmodernism*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1994, pp. 3-18.
- GLANTZ, Margo, *La Malinche, sus padres y sus hijos*, México, El Colegio de México/ Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

- GÓMEZ PEÑA, Guillermo, «Atrás de la cortina de tortilla», en *La Jornada Semanal*, Nueva Época, México, número 109, abril, 1997, pp. 8-9.
- GÓMEZ QUIÑONES, Juan, «On culture», en *Revista Chicano-Riqueña*, Nueva York, Bilingual Review, año 5, número 2, primavera, 1977, pp. 29-47.
- GONZALES BERRY, Erlinda, «The mixquiahuala letters: Castillos's subversive agenda», en Renate Von Bardeleben (editor), *Gender, self, and society*, Nueva York, Frankfurt and Main, 1993, pp. 395-410.
- _____, *Paletitas de guayaba*, Albuquerque, Academia-El Norte Publications, 1991.
- _____, y REBOLLEDO, Tey Diana, «Growing up chicano: Tomás Rivera and Sandra Cisneros», en *Revista Chicano-Riqueña, International Studies in Honor of Tomás Rivera*, Nueva York, volumen 13, número 3 y 4, 1985, pp. 109-119.
- GRISWOLD DEL CASTILLO, Richard, «Chicanos y latinos en el 2000. El fin de Aztlán», en *Viceversa*, México, número 80, enero, 2000, pp. 36-39.
- _____, *Aztlán recobrada: una historia política y cultural desde 1945*, México, Centro de Investigaciones Sobre América del Norte/ Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- HERRERA SOBEK, María y VIRAMONTES, Helena (editoras), *Chicana creativity and criticism: charting new frontiers in american literature*, Houston, Arte Público Press, 1988.
- _____, *Beyond stereotypes. The critical analysis of chicana literature*, Nueva York, Bilingual Press, 1985.
- JANMOHAMED, Abdul R., «Introduction: toward a theory of minority discourse: what is to be done?», en Abdul JanMohamed y David Lloyd (editores), *The nature and context of minority discourse*, Nueva York, Oxford University Press, 1990, pp. 1-16.
- JARAMILLO, Cleofás M., *Romance of a little village girl*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1955.
- JAY, Paul, «Posing: autobiography and the subject of photography», en Ashley Kathleen et al. (editores), *Autobiography and postmodernism*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1994.
- JELINEK, Estelle C. (editora), *Women's autobiography: essays on criticism*, Bloomington, Indiana University Press, 1980.
- JIMÉNEZ, Francisco (editor), *The identifications and analysis of chicano literature*, Nueva York, Bilingual Press, 1979.

- JOYSMITH, Claire, «Ya se me quitó la vergüenza y la cobardía. Una plática con Gloria Anzaldúa», en *Debate Feminista, Fronteras, Límites y Negociaciones*, México, año 5, volumen 8, septiembre, 1993, pp. 3-18.
- _____, «Sandra Cisneros. Municiones envueltas en papel picado. Una entrevista», en *El Nacional*, México, número 175, 26 de septiembre, 1993, pp. 4-7.
- KAMINSKI K., Amy, *Reading the body politic. Feminist criticism and latin american women writers*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.
- KAPLAN, Caren, «Deterritorialization: the rewriting of home and exile western feminist discourse», en Abdul JanMohamed y David Lloyd (editores), *The nature and context of minority discourse*, Nueva York, Oxford University Press, 1990, pp. 357-368.
- KLAHN, Norma, «Literary (re)mappings: autobiographical (dis)placements by chicana writers», en Gabriela Arredondo et al. (editoras), *Chicana feminisms: a critical reader*, Durham, Duke University Press, 2003, pp. 114-145.
- _____, «Travesías/travesuras: des/vinculando imaginarios culturales», en *Estudios Feministas*, Centro de Filosofía e Ciências Humanas/ Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina, volumen 8, número 2, 2000, pp. 63-75.
- _____, «Writing the border: the language and limits of representation», en *Travesía, Journal of Latin American Cultural Studies*, Londres, Routledge, volumen 3, número 1 y 2, 1994, pp. 29-55.
- LAMAS, Martha, «Cuerpo: diferencia social y género», en *Debate Feminista*, México, año 5, volumen 10, septiembre, 1994, pp. 3-31.
- LEAL, Luis, «The problem of identifying chicano literature», en Francisco Jiménez (editor), *The identifications and analysis of chicano literature*, Nueva York, Bilingual Press, 1979, pp. 2-6.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975.
- LIMÓN, José E., «The folk performances of «chicano» and the cultural limits of political ideology», en Richard Bauman and Roger D. Abrahams (editores), *Other neighbourly. Names: social process and cultural image in Texas folklore*, Austin, University of Texas Press, 1981, pp. 197-225.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia, «Consideraciones para pensar las diferencias entre las escritoras mexicanas y chicanas contemporáneas», en Claire Joysmith (editora), *Las formas de nuestras voces: chicana and mexicana writers in México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Centro de Investigaciones Sobre América del Norte/ Third Woman Press, 1995, pp. 51-64.

- LÓPEZ H., Iraida, *A través del caleidoscopio: identidad y localización cultural en textos autobiográficos hispanos en Los Estados Unidos*, Nueva York, University of New York, (tesis de doctorado), 1999.
- LYOTARD, Jean François, *The postmodern condition: a report on knowledge*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1984.
- MAGAÑA, Edmundo, «Entrevista con Sandra Cisneros», en *La Jornada*, México, 20 de diciembre, 1992, pp. 21-24.
- MACKINNON, Catherine A., «Feminism, marxism, method, and the state: an agenda for theory», en *Feminist theory: a critique of ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1981, pp. 1-30.
- MARTÍNEZ, Julio y LOMELÍ, Francisco (editores), *Chicano literature: a reference guide*, Westport, Greenwood Press, 1985.
- MAY, George, *La autobiografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- MÉNDEZ, Miguel, *Peregrinos de Aztlán*, Tucson, Peregrinos, 1974.
- MOLINA, Rafael, «La chicana Sandra Cisneros publica en español *La casa en mango street*», en *La Jornada*, México, 17 de junio, 1995, p. 26.
- MOLLOY, Silvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- MONSIVÁIS, Carlos, «Aztlán esquina eje central», en *Viceversa*, México, número 80, enero, 2000, pp. 14-15.
- MONTANG Warren, «Can the subaltern speak and other transcendental questions», en *Cultural logic*, volumen 1, número 2, primavera, 1988, en <http://www.eserver.org/clogic/1-2/montang.html>.
- MORAGA, Cherrie, *Loving in the war years: lo que nunca pasó por mis labios*, Boston, South End Press, 1983.
- MORALES BLOUIN, Eglá, «Símbolos y motivos nahuas en la literatura chicana», en Francisco Jiménez (editor), *The identifications and analysis of chicano literature*, Nueva York, Bilingual Press, 1979, pp. 179-190.
- NEATE, Wilson Dominic, «Re-writing/re-reading ethnicity», en Renate Von Bardeleben (editor), *Gender, self, and society*, Nueva York, Frankfurt and Main, 1993, pp. 53-74.
- OLNEY, James (editor), *Autobiography: essays theoretical and critical*, Princeton, Princeton University Press, 1980.
- OTERO WARREN, Nina, *Old Spain in our southeast*, Nueva York, Harcourt Brace and Company, 1936.
- PADILLA M., Genaro, «Imprisoned narrative? Or lies, secrets, and silence in New Mexico women's autobiography», en Héctor Calderón y José David Saldívar (editores), *Criticism in the borderlands: studies in chicano*

- literature, culture and ideology*, Durham, Duke University Press, 1991, pp. 43-60.
- PAREDES, Américo, *With his pistol in his hands: a border ballad and its hero*, Austin, University of Texas Press, 1958.
- PAREDES, Raymundo A., «Mexican-american literature: an overview», en Ramón Gutiérrez y Genaro Padilla (editores), *Recovering the U.S. hispanic literary heritage*, Houston, Arte Público Press, 1993, pp. 31-51.
- PAZ, Octavio, «Los hijos de la Malinche», en *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967.
- PÉREZ TORRES, Rafael, *Movements in chicano poetry. Against myths, against margins*, Cambridge, University of Cambridge Press, 1995.
- PIÑA, Carlos, «Sobre la naturaleza del discurso autobiográfico», en *Anuario Antropológico*, Brasilia, Editora Universidade de Brasilia, número 88, 1991, pp. 95-126.
- PONCE, Mary Helen, *Calle Hoyt. Recuerdos de una juventud chicana*, Nueva York, Anchor Books, 1995.
- _____, «Escritoras chicanas: una perspectiva histórico-literaria (1936-1993)», en Claire Joysmith (editora), *Las formas de nuestras voces: chicana and mexicana writers in México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Centro de Investigaciones Sobre América del Norte/ Third Woman Press, 1995, pp. 105-118.
- _____, *Hoyt street: an autobiography*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1993.
- PRATT, Mary Louise, «Lucha libros: me llamo Rigoberta Menchú y sus críticos en el contexto norteamericano», en *Nueva Sociedad*, Caracas, número 162, julio-agosto, 1999, pp. 1-14.
- _____, *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*, São Paulo, Editora da Universidade do Sagrado Coração, 1999.
- _____, «Fieldwork in common places», en James Clifford y George E. Marcus (editores), *Writing culture: the poetics and political of ethnography*, Berkeley, University of California Press, 1992, pp. 27-51.
- QUINONES, Naomi Helena, *Hijas de la Malinche (Malinche's daughters): the development of social agency among mexican-american women and the emergence of first*, Los Ángeles, University of California (tesis de doctorado), 1997.
- QUINTANA, Alvina E., «Ana Castillo's *The mixquiahuala letters*: the novelist as ethnographer», en Calderón Héctor y José Saldívar (editores), *Criticism in the borderlands: studies in chicano literature, culture and ideology*, Durham, Duke University Press, 1991, pp. 72-83.

- REBOLLEDO, Tey Diana, «The nuevomexicana writers», en *Women singing in the snow. A cultural analysis of chicana literature*, Tucson, The University of Arizona Press, 1995.
- _____, y RIVERO, Eliane S., *Infinite división. An anthology of chicana literature*, Tucson, University of Arizona Press, 1993.
- RICH, Adrienne, «Notes toward a politics of location», en *Blood, bread, and poetry*, Nueva York, Norton Company, 1986, pp. 210-231.
- RÍOS, Isabella, *Victuum*, Ventura, Diana-Etna, 1976.
- RIVERA Tomás, «Chicano literature: fiesta of the living», en Francisco Jiménez, *The identifications and analysis of chicano literature*, Nueva York, Bilingual Press, 1979, pp. 19-36.
- RIVERO, Eliana, «Acerca del género «testimonio»: textos, narradores y «arte-factos»», en *Hispanoamérica*, La Habana, volumen 16, número 46 y 47, 1987, pp. 40-55.
- ROBIN, Regine, «Literatura y biografía», en *Historia y fuente oral*, Barcelona, número 1, 1989, pp. 69-85.
- RODRIGUEZ ARANDA, Pilar E., «On the solitary fate of being mexican, female wicked and thirty-three: an interview with Sandra Cisneros», en *The Americas Review*, Houston, University of Houston, volumen 18, número 1, primavera, 1990, pp. 64-80.
- RODRÍGUEZ, Juan, «La búsqueda de la identidad y sus motivos en la literatura chicana», en Francisco Jiménez (editor), *The identifications and analysis of chicano literature*, Nueva York, Bilingual Press, 1979, pp. 170-178.
- RODRÍGUEZ LUIS, Julio, *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- RODRÍGUEZ DEL PINO, Salvador, «Lo mexicano y lo chicano en *El diablo en Texas*», en Francisco Jiménez (editor), *The identifications and analysis of chicano literature*, Nueva York, Bilingual Press, 1979, pp. 365-373.
- RODRIGUEZ, Richard, *Hunger of memory: the education of Richard Rodriguez*, Boston Hunger, Bantam Books, 1982.
- RODRÍGUEZ, Roberto, *The X in la raza*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1996.
- ROSALDO, Renato, «Cultural citizenship and educational democracy», en *Cultural Anthropology*, Minneapolis, University of Minnesota, volumen 9, número 3, 1994, pp. 402-411.
- _____, «Politics, patriarchy, and laughter», en Abdul JanMohamed y David Lloyd (editores), *The nature and context of minority discourse*, Nueva York, Oxford University Press, 1990, pp. 124-145.

- ROUSE, Rogers, «Mexicano, chicano, pocho. La migración mexicana y el espacio social postmoderno», en *Unomásuno*, México, número 378, 31 de diciembre, 1988, pp. 1-2.
- RUDIN, Ernest, «Hard english and soft spanish», en Renate von Bardeleben (editor), *Gender, self, and society*, Nueva York, Frankfurt and Main, 1993, pp. 395-410.
- RUIZ, Vicki, «Las obreras: the politics of work and family», en *Aztlán, A Journal of Chicano Studies*, Chicano Studies Research Center Publication, Los Ángeles, University of California, volumen 20, número 1 y 2, primavera y otoño, 1991, pp. 1-8.
- SALDÍVAR, José David, «Chicano border narrative as cultural critique», en Calderón Héctor y José David Saldívar (editores), *Criticism in the borderlands: studies in chicano literature, culture and ideology*, Durham, Duke University Press, 1991, pp. 167-180.
- SALDÍVAR HULL, SONIA, *Feminism on the border. Chicana gender politics and literature*, Berkeley, University of California Press, 2000.
- SALDÍVAR, Ramón, *Chicano narrative. The dialectics of difference*, Madison, University of Wisconsin Press, 1990.
- SEGURA, Denise A. y PESQUERA, Beatriz M., «There is no going back: chicanas and feminism», en Alma M. García (editora), *Chicana feminist thought. The basic historical writing*, Nueva York, Routledge, 1997, pp. 294-309.
- SLOBODA, Nicholas, «A home in the heart: Sandra Cisneros's *The house on mango street*», en *Aztlán*, Los Ángeles, volumen 22, número 2, otoño, 1997, pp. 89-106. [http://www.sscnet.icla.edu/csrc/library/azt-22-02/azt22-2-089, html](http://www.sscnet.icla.edu/csrc/library/azt-22-02/azt22-2-089.html).
- SMITH, Sidonie, «Identity's body», en Ashley Kathleen et al. (editors), *Autobiography and postmodernism*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1994, pp. 266-292.
- _____, *A poetics of women's autobiography. Marginality and the fictions of self-representation*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, «Can the subaltern speak?», en Nelson Grossberg Lawrence y Cary Nelson (editores), *Marxism and the interpretation of culture*, Chicago, University of Illinois, 1988, pp. 271-313.
- STAVANS, Ilan, *La condición hispánica. Reflexiones sobre la cultura e identidad en los Estados Unidos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- STEELE, Cynthia, «Encuentros y desencuentros culturales en *The mixquihuala letters de Ana Castillo*», en Claire Joysmith, *Las formas de nuestras voces: chicana and mexicana writers in México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Centro de Investigaciones Sobre América del Norte/ Third Woman Press, 1995, pp. 125-140.
- TABUENCA, Socorro, «Autorrepresentación de Canicula», en *A quien corresponde*, Cactus Ediciones, Tamaulipas, número 104, octubre, 2000, pp. 12-14.
- _____, «Reflexiones sobre la literatura de la frontera», en *Puente Libre*, Ciudad Juárez, Chihuahua, número 4, primavera, 1995, pp. 7-12.
- TATUM M., Charles (editor), *New chicana/chicano writing*, Tucson, University of Arizona Press, volumen 1, 2, 3, 1993.
- _____, «Contemporary chicano prose fiction: its ties to mexican literature», en Francisco Jiménez (editor), *The identifications and analysis of chicano literature*, Nueva York, Bilingual Press, 1979, pp. 47-57.
- _____, *La literatura chicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.
- TORRES, Antonio, «Culturas latinas en Estados Unidos», en <http://www.ub.es/filhis/culturele/torres.html>, 2001.
- TORRES, Sonia, «Crónicas de viaje chicanas: *The mixquihuala letters de Ana Castillo y Paletitas de guayaba de Erlinda Gonzales Berry*», en Bárbara A. Driscoll et al. (editores), *Límites sociopolíticos y fronteras socioculturales en América del Norte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Centro de Investigaciones Sobre América del Norte, 2000, pp. 161-171.
- VALDÉS, María Elena de, «The critical reception of Sandra Cisneros's *The house on mango street*», en Renate von Bardeleben (editor), *Gender, self, and society*, Nueva York, Frankfurt and Main, 1993, pp. 287-300.
- VALDÉS, Luis y STERINER, Stan (editores), *Aztlán: an anthology of mexican american literature*, Nueva York, Random House, 1972.
- VALENZUELA ARCE, José María, *El color de las sombras. Chicanos, identidad y racismo*, México, El Colegio de la Frontera Norte, 1998.
- VALLE, María Eva, «Las chicanas: alcances y retos hacia el futuro», en *Viceversa*, México, número 80, enero, 2000, pp. 26-31.
- VASCONCELOS, José, *La raza cósmica*, México, Aguilar, 1976.
- VELASCO, Juan, *Los laberintos de la mexicanidad: la construcción de la identidad en la autobiografía chicana contemporánea*, Los Ángeles, University of California (tesis de doctorado), 1995.
- VENEGAS, Daniel, *Las aventuras de Don Chipote o cuando los pericos mamen*, Secretaría de Educación Pública, México, 1984.
- VILLANUEVA, Tino, *Chicanos: antología histórica y literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

- _____, «¿Chicano, mexicano yo?», en *Cultura Norte* 6, México, número 25, agosto-septiembre, 1993, pp. 14-20.
- VILLARREAL, José Antonio, *Pocho*, Nueva York, Anchor Books, 1970.
- ZIMMERMAN, Marc, *U.S. latinos literature an essay and annotated bibliography*, Chicago, Chicago Public Library, 1992.
- ZUÑIGA, Víctor, «El norte de México como desierto cultural: anatomía de una idea», en *Puente Libre*, Ciudad Juárez, Chihuahua, número 4, primavera, 1995, pp. 18-23.

Direcciones electrónicas

- <http://www.maryhelenponce.com/>
<http://www.sscnet.ucla.edu/csrc/webwriters.html>
<http://www.chicanas.com/chicademe.html>
http://www.gale.com/free_resources/chh/bio/cisneros_s.html
<http://www.randomhouse.com/acmart/teacherguides/casa.html>
<http://www.classicnote.com/ClassicNotes/Titles/houseonmango/about.html>
<http://www.sscnet.ucla.edu/csrc/webwriters.html>
<http://www.sscnet.ucla.edu/csrc/webwriters.html>

Mujeres que cruzan fronteras se terminó de imprimir en julio de 2010 en los talleres de impresión El Águila, Colegio Militar 107, Zona Centro, 98050, Zacatecas, Zacatecas. El tiraje fue de 500 ejemplares más sobrantes.



Las diferencias, las resistencias y las apropiaciones de autoras, en este estudio sobre literatura chicana femenina, enmarcan una diversidad de relatos de mujeres que viven una situación fronteriza, incluso desde la escritura, recrean experiencias y espacios en movimiento a través de narraciones de tintes autobiográficos, historias vitales y emotivas. Evidencian retos que han tenido que franquear dentro del ámbito de su propio grupo cultural y el estadounidense como escritoras. Sus textos transitan en medio de afirmaciones y contradicciones de su identidad, en medio de visibilidades e invisibilidades en un escenario que vincula dos contextos: Estados Unidos y México. Cruzar fronteras adquiere varios sentidos, pero principalmente se refiere a conocer las voces de las «otras», más allá de todo límite. A pesar de los embates la literatura chicana ha alcanzado un reconocimiento a partir de sus propias estrategias retóricas y culturales.

ISBN: 978-607-7678-45-8

