

Leonora Martínez Salvador

Para optar por el grado de licenciado en Letras Inglesas.



Tesina:

“Tres cuentos de Sandra Cisneros como las estaciones de un viaje en la búsqueda de un sujeto femenino”.

UNAM, Facultad de Filosofía y Letras
México, 2001



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Mi más profundo agradecimiento a Irene Artigas Albarelli por su tiempo, acertada conducción y sugerencias.

Gracias por su apoyo y confianza a mi madre, hermana y hermanos.

Este trabajo está dedicado a Román, Montserrat y Román Facundo.

Índice

Pág.

Introducción

1

Capítulo I: Primera estación, "Woman Hollering Creek".

14

Capítulo II: Segunda estación, "Eyes of Zapata".

32

Capítulo III: Tercera estación, "*Bien Pretty*".

48

Conclusiones

65

Bibliografía

Introducción

El trabajo que a continuación se presenta nace del gusto por la lectura de los relatos incluidos en el volumen titulado *Woman Hollering Creek and other stories* de la escritora chicana Sandra Cisneros. De una lectura inicial de esta colección se desprende el estudio de tres relatos: "Woman Hollering Creek", "Eyes of Zapata" y "Bien Pretty", en los que observamos la intención explícita de cristalizar lo que se ha venido constituyendo como un proyecto estético-cultural de las escritoras chicanas.

Para este análisis es necesario retomar entonces algunas premisas del contexto sociocultural del que Sandra Cisneros forma parte. Con base en los estudios literarios que algunas escritoras y críticas chicanas han realizado, como Mary Helen Ponce, se distingue el periodo entre 1976 y 1993 como el más prolífero y variado: en él se reconoce y publica a varias escritoras chicanas, entre las que se encuentra Sandra Cisneros, una de las narradoras especialmente interesadas en dar a conocer la cultura fronteriza.¹

En este periodo se perfilan, de igual forma, algunos temas que han sido abordados por los y las escritoras chicanas como una constante: la migración como problema fronterizo, el choque cultural, el racismo, la burocracia, el desempleo, el cuestionamiento al patriarcado, la sexualidad y la liberación femenina. Como puntualiza Mary Helen Ponce, "es en esta época que surge una generación de escritoras chicanas educadas, de clase trabajadora, con posibilidades de publicar gracias al ámbito académico."²

¹ Mary Helen Ponce. "Escritoras chicanas: una perspectiva" en *Las formas de nuestras voces: chicana and mexicana writers in Mexico*. Claire Joysmith, editora. Centro de Investigaciones sobre América del Norte-UNAM. México 1995, p.111

² *Ibidem*.

A partir de la necesidad de diferenciarse tanto de la cultura mexicana como de la cultura estadounidense, Sandra Cisneros nos proyecta su concepto de identidad de la sociedad chicana actual como un *collage* de estas dos culturas en las que se manifiestan voces de hombres y mujeres que continúan reproduciendo formas de conducta tradicionalista. Sin embargo, también inserta otras voces que reformulan dichas conductas y, por tanto, fracturan el estatus patriarcal predominante. En su obra convergen y se insertan una amplia variedad de protagonistas-narradoras que revelan la particularidad de género en la cultura chicana y que marcan, al mismo tiempo, la necesidad de operar un cambio de perspectiva en el papel tradicional de la mujer y en los estereotipos que se han generado en diferentes épocas. Es importante subrayar que en sus cuentos siempre se presenta cierto grado de marginalidad y opresión.

La obra de Sandra Cisneros incluye tres poemarios: *Bad Boys* (1980), *My Wicked, Wicked Ways* (1987) y *Loose Woman* (1994); el volumen de cuentos *Woman Hollering Creek and other stories* (1991) y la novela construida a partir de viñetas: *The House on Mango Street* (1984); además de su nueva novela titulada *Caramelo*.

Cisneros escribe en inglés por ser su idioma natal y como ha ocurrido con las obras que han publicado otras escritoras chicanas, es así como da a conocer sus posturas políticas y literarias en el contexto estadounidense. Sin embargo, no todo está dicho en inglés ya que en sus relatos predomina lo que se conoce como "interlingüismo", el cual se caracteriza por "el uso esporádico de un código lingüístico subalterno (ya sea éste español o inglés) dentro de un

código dominante"³. Ejemplos de estos códigos subalternos podrían ser el *spanglish*, que es una combinación de inglés y español, o el caló (el lenguaje usado por los pachucos) en donde se crean términos como: "returniar", "watchiando", o "styleacho"; e incluso la adopción de algunas palabras inglesas como "truck" que se "mexicaniza" en troca; "yard" en yarda, etc..

Estos códigos subalternos operan como tales cuando sus hablantes se reconocen como no-anglos. En el caso de algunos(as) escritores(as) chicanos(as) emplean palabras en español, por lo que el uso del lenguaje se distingue entonces como un claro marcador subversivo. En los capítulos siguientes daremos algunos ejemplos de la forma en que aparecen en la obra de Cisneros. Quisiéramos señalar también, que el empleo de algunas palabras o frases en español persigue algo más que un fin estético, denota una situación cultural. En relación a esto la misma escritora ha expresado que es un "recurso político". Ella siempre escribe acerca de los latinos, de los mexicoamericanos, de los chicanos, en una sociedad cuyo arte también los excluye y segrega: "no existimos en la literatura o en el arte norteamericano, sino como *stereotypes* y para mí es *my mission* escribir sobre las mujeres y hombres que yo conozco, acerca del dolor que yo veo, porque no puedo pasar sin conocer la vida de esta gente que vive en la calle y que la comunidad anglosajona no ve."⁴

Es así como Cisneros da a conocer a la sociedad norteamericana un ejercicio ético y literario distinto en el que marca algunas de las diferencias culturales más evidentes: como el lenguaje o la religión. Sin embargo, también establece un vínculo al 'mezclar' ambos idiomas, ya que el hablante

³ *Ibid.*, p. 20

⁴ Rafael Molina, "¿Mexiconorteamericanos en el arte estadounidense? *We don't exist!*" entrevista a Sandra Cisneros. México, La Jornada, 18 de junio de 1995, p.26

angloamericano tendrá que darse a la tarea de buscar en el diccionario algunas palabras del español que ella incluye intencionalmente.

El análisis que hacemos no explora el porqué sí o no de algunas palabras en español. Señalamos que el uso del lenguaje es un rasgo que caracteriza estos relatos y que se ha constituido en una forma de manifestarse muy propia, a través de la cual otras escritoras y escritores chicanos incorporan sus rasgos de identidad.

En los relatos de Sandra Cisneros se distinguen temas como el choque cultural, el racismo, el cuestionamiento al patriarcado, entre otros, que como ya hemos mencionado, son recurrentes en la literatura chicana. Sin embargo, es importante destacar que en los relatos que conforman la colección *Woman Hollering Creek and other stories* predominan las voces de mujeres que narran. Tal vez los temas se repiten, pero como veremos más adelante, se replantean las situaciones y tanto los personajes masculinos como los femeninos son tratados bajo una óptica diferente que sugiere un cambio.

Al igual que en otras sociedades, en la literatura chicana primero se dio a conocer la literatura escrita por los hombres y mucho después lo escrito por las mujeres. En el movimiento chicano feminista actual, las escritoras continúan en una lucha constante por espacios y por dar a conocer su trabajo literario. En estos relatos se percibe una actitud social y política que está estrechamente ligada a la de la creación literaria. En su narrativa se encuentran contenidas diferentes experiencias muy cercanas a las de los hombres y mujeres de carne y hueso, ya que ellos y ellas, hacen referencia a un entorno cotidiano, a sus frustraciones, a sus anhelos. En relación a esto último nos propusimos hacer un análisis con base en su propuesta narrativa y en su labor

como feminista, por lo que incluimos aspectos formales de crítica literaria, pero al mismo tiempo, los vinculamos con una perspectiva de género.

El análisis de los personajes femeninos a partir de un estudio de género nos permite criticar los diferentes estereotipos que se han formulado como un conjunto de ideas simples, juicios en este caso sobre la mujer, que se encuentran fuertemente arraigados en la conciencia y que son "el primer mecanismo ideológico, que apunta la reproducción y reforzamiento de la desigualdad por género"⁵. El *género* es un concepto que ayuda a comprender cómo, en la sociedad, al hecho de nacer con un determinado cuerpo se le han asignado cierto tipo de actividades, valores, roles y comportamientos, que colocan a unos y otras en posiciones desiguales. Dicho concepto es relacional, es decir, involucra tanto a hombres como a mujeres en su relación, no de manera separada. El propósito inicial de los estudios de género de la teoría feminista es desmontar el prejuicio de que la biología determina lo "femenino", mientras que lo cultural o humano es una creación "masculina"⁶.

En la actualidad, como señala la feminista chicana Aída Hurtado, no sólo se rechaza la categorización binaria de "hombre" y "mujer" sino que debe integrarse a la teoría feminista la conceptualización de la diversidad entre hombres y mujeres y la posibilidad de varios feminismos ya que "white feminist theory has yet to integrate the facts that for women of color, race, class, and gender subordination are experienced simultaneously and that their oppression

⁵ Rosa Cobo Bedia, "Género" en Celia Amorós (directora), *Diez palabras clave sobre mujer*, Ed. Gredos, Navarra, 1995, pp.55-83

⁶ *Ibid.*, p. 55

is carried out not only by members of their own group but also by whites of both genders”⁷.

Sandra Cisneros, feminista declarada, aporta una forma de cuestionar la realidad; en su obra “la voz poética femenina se ubica a sí misma, con un margen irónico-subversivo característico”⁸. Veremos más adelante que la crítica de Cisneros se construye a través de la parodia que hace tanto a sus personajes masculinos como a los femeninos y las actitudes impuestas que asumen. A través de la parodia logra la ‘fracturación’ de la perspectiva privilegiada del varón, así como sus conceptualizaciones tradicionales de lo ‘femenino’.

El planteamiento general no es tan sólo de denunciar la opresión que padecen las mujeres chicanas y mexicanas sino el de constituir las como ‘objetos de investigación’. Esta es una inquietud que se pone de manifiesto a través de algunos de los personajes femeninos en su narrativa (en particular analizaremos los de las protagonistas principales en los cuentos ya mencionados). La importancia de que las mujeres se constituyan socialmente en objetos de investigación es replantear los discursos teóricos y mecanismos de poder que han legitimado el dominio patriarcal, ya que al hablar de género también se habla de poder, de jerarquías de control basados en la diferencia sexual. En “*Bien Pretty*” este planteamiento se da a través de la protagonista principal a quién le nace la inquietud de ‘investigar’ el ámbito de las mujeres, por lo que se destaca la importancia de la experiencia femenina como una constante que Sandra Cisneros explora en su narrativa.

⁷ Aída Hurtado, *The Color of Privilege. Three Blasphemies on Race and Feminism*, The University of Michigan Press, Michigan 1996, p. 7

⁸ Claire Joysmith, “Desplazamiento y (Re) construcción: ‘Eyes of Zapata’ de Sandra Cisneros” en *Las formas de nuestras voces...Op. Cit.*, p. 168.

Como punto de partida de nuestro análisis quisiéramos mencionar la organización general de la colección *Woman Hollering Creek and other stories*, para contextualizar de donde fueron extraídos los tres relatos en cuestión. Un primer aspecto que aquí se advierte es que la mayoría de los relatos son narrados, como antes mencionamos, por voces femeninas en las cuales se distinguen tres perspectivas diferentes. En los primeros ocho relatos que forman el primer apartado, se escuchan las voces narrativas de niños y niñas, por lo que priva una perspectiva infantil a través de la cual se recrea la vida de los chicanos(as). Por medio de estas voces infantiles el lector percibe los conflictos socioculturales del ser hijo o hija de un mexicano nacido en Estados Unidos. A través de la mirada ingenua de los niños y niñas que narran se dejan al descubierto las tensiones culturales generadas, por las contradicciones de los adultos mexicanos que se empeñan en conservar sus tradiciones, su lenguaje y religión. Este aspecto contrasta con la percepción que estos niños y niñas tienen al saberse y sentirse diferentes a sus padres y abuelos. Debido a que ellos nacieron al otro lado de la frontera mexicana son y se sienten parte del país en el que nacieron y no como mexicanos.⁹

El segundo apartado está compuesto por dos relatos, en donde las voces narrativas son de jovencitas con una problemática propia y

⁹ Sandra Cisneros, "Mericans", en *Woman Hollering Creek and other stories*, Vintage Books, Random House, Inc., New York, 1991, p.20. A continuación citamos un diálogo, en el que a través de la voz narrativa de una niña se proyecta la compleja interacción social que prevalece en Estados Unidos al mostrarnos tres aspectos de este 'collage' social que significa la cultura chicana: la primera es la de la abuela que reza en la iglesia y que habla en español. La segunda es la de los niños que crecen hablando inglés y que cuando 'ponen atención' pueden entender español. La tercera es la del hombre y la mujer que se sorprenden de que los niños hablen inglés:

"Por favor," says the lady. "Un foto?" pointing to her camera.

"Sí."

She's so busy taking Junior's picture, she doesn't notice me and Keeks.

"Hey, Michele, Keeks. You guys want gum?"

"But you speak English!"

"Yeah," my brother says, "we're Mericans." We're Mericans, we're Mericans, and inside the awful grandmother prays.

representativa de su edad, como lo son los embarazos no deseados o los casos de violencia y desaparición de mujeres en la frontera norte de nuestro país. Esta problemática

es presentada con humor e ironía, formas que matizan la gravedad de los hechos y las situaciones sociales que se plantean.

En la tercera parte, en donde se ubican los tres cuentos seleccionados, la temática y la perspectiva son en su mayoría femenina. En estos relatos se abordan tres tipos de mujeres adultas diferentes. En "Eyes of Zapata" la voz narrativa pertenece a una mexicana, campesina y se centra en uno de los personajes representativos del periodo revolucionario: Emiliano Zapata. Sin embargo, como se podrá ver en el análisis que hacemos, esta mujer que narra va ocupando el lugar de la narración por lo que hace a un lado al personaje histórico. En "Woman Hollering Creek" el relato es sobre una mexicana también, que se casa y se va a vivir a Texas. El maltrato del que es presa provoca que ella decida alejarse del marido. En "*Bien Pretty*" la voz narrativa es de una mujer chicana, artista plástica, en cuya personalidad se encuentran contenidas las reminiscencias de un pasado mexicano y las vicisitudes de ser chicana, esto es, el hecho de formar parte de una nación cosmopolita. Su relato gira en torno a la experiencia de vivir como ciudadana en el lado norteamericano y su relación amorosa con un mexicano. El rompimiento de esta relación la lleva a desarrollar una posición crítica ante muchos de los estereotipos que se le han atribuido a las mujeres y busca un cambio de actitud.

Estos tres tipos de mujeres, diferentes en apariencia, tienen en común el hecho de vivir en sociedades que las marginan, por lo que en cada relato se

puede observar la forma en la que subvierten esta postura tradicional de marginación. Para lo cual, una de las primeras disyuntivas es que las mujeres hacen uso de la palabra; por medio de la palabra rompen con el silencio y construyen sus propias experiencias, como sucede en "Eyes of Zapata" en donde la narradora no sólo recrea, sino que 'reconstruye' incluso los hechos históricos al insertarse con su historia personal en ellos.

En el tercer relato, como ya mencionamos antes, el personaje femenino aporta esta necesidad de constituir a las mujeres en 'objetos de investigación', para lo cual es necesario extraer las voces silenciadas de la vida cotidiana y de la historia y dotarlas del 'poder de la palabra': "son las mujeres quienes, al textualizarse como sujetos históricos mediante la narración de lo no-narrado y mediante la (re)construcción y la (re)creación, pueden hacer suya la palabra"¹⁰.

El análisis de los relatos gira en torno a tres ejes básicos: el ya señalado sobre género, el que mencionaremos a continuación sobre los aspectos formales de la estructura del relato como son los relacionados con la perspectiva y la focalización¹¹, y un tercer eje, el cual se relaciona con los recursos literarios de parodia e ironía. Destacamos estos aspectos porque para nuestro análisis es determinante distinguir qué se narra y desde qué punto de vista se hace para consolidar esta propuesta de rechazar lo impuesto a través de una narrativa y punto de vista diferentes.

En primer lugar, retomamos el concepto de la perspectiva, el cual se define, como un "*principio de selección y restricción* de la información

¹⁰ Claire Joysmith, *Op. Cit.*, p. 169

¹¹Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, UNAM-Siglo XXI, México, 1998.

narrativa¹². En el análisis de la perspectiva vemos cómo los acontecimientos de una historia no proliferan arbitraria o indefinidamente sino que están configurados por un principio de selección *orientada*. Como Luz Aurora Pimentel señala en *El relato en perspectiva* “el desarrollo de los acontecimientos, su selección y orientación nos estarían proponiendo un punto de vista sobre el mundo que puede coincidir con el del narrador, aunque no necesariamente”¹³. Dichos elementos, de restricción y orientación en la trama, son enriquecedores puesto que nos permiten observar cómo evoluciona cada una de las protagonistas de manera individual y cómo el entramado de las diferentes historias que aparece en cada uno de los cuentos se dirige hacia una propuesta más colectiva, de género y chicanidad.

En la perspectiva de la trama se puede observar que el relato es un tejido, una verdadera “trama”, debido a la estructuración que proviene de su organización discursiva, pero también debido a la pre-estructuración que el autor hace. Luz Aurora Pimentel nos dice que una historia implica una preselección, o sea, algo más que una secuencia cronológica. Dicha selección orientada, es en sí misma, un punto de vista sobre el mundo, y puede ser descrita en términos de su significación ideológica, cognitiva, perceptual, etc., por lo que una “historia” está ideológicamente orientada por su composición misma y por la sola selección de sus componentes.

En “Woman Hollering Creek”, relato con el cual iniciamos nuestro análisis, veremos la importancia de que la narración esté focalizada en un personaje femenino sin una voz propia, la forma en la que esta imposición de ‘silencio’ contrasta con las voces de otras mujeres que dicen lo que piensan y

¹² Luz Aurora Pimentel, *Op.Cit.*, p. 121

¹³ *Ibidem.* p.95

finalmente, la forma en la que este personaje femenino sin voz adquiere la suya.

Esto se encuentra ligado con las formas de 'silencio' que se marcan en cada relato. Debido a que hay una voz narrativa predominante que matiza y restringe la información narrativa (lo que se proyecta en la orientación ideológica del relato), la voz narrativa deja en el silencio incluso a los personajes en los se ha focalizado el relato. Por ejemplo, en "Woman Hollering Creek" partiremos de una protagonista que permanece como "objeto narratorial" es decir, que se cuenta algo sobre ella siempre por medio de una tercera persona.

Este hecho, la imposición de silencio a la protagonista principal conlleva un doble propósito. Por un lado, subraya la imposición del silencio a las mujeres en la sociedad patriarcal; mientras que, por el otro, plantea el problema de cómo darle voz a ese silencio: "puesto que el patriarcado ha desplazado a las mujeres al asignarles un lugar en la periferia y en el silencio, ellas subvierten la postura que se les ha impuesto "desubicándose", es decir desplazándose, en un acto volitivo propio"¹⁴. Con base en las posturas tradicionales y el silencio impuesto a las mujeres, analizaremos algunos estereotipos, la forma en la que cada personaje se va apropiando de una voz que cuestiona, por medio de la parodia y la ironía, la perspectiva privilegiada y a la vez distorsionada de los varones.

Y esto último nos remite al tercer eje sobre el que se orienta nuestra análisis: la parodia. Este recurso literario es en esencia una repetición que puede ser de dos tipos: una 'estilización' (o parodia no irónica, que algunos autores llaman reconstrucción imitativa, alusión, cita o pastiche) y la otra, una

parodia ironizada o no estilizada. Ambos tipos de parodia, dependen de 'un discurso de dos voces' o de la intersección de dos voces y acentos - la del autor y la de otro. Es a través del recurso de la parodia que el autor inserta otra voz para sus propios fines. Esta 'segunda voz', según el teórico Mikhail Bakhtin, una vez que se alberga en el discurso del otro "colisiona antagónicamente con la voz original y la fuerza directamente a servir fines opuestos. El discurso se convierte en un campo de batalla de intenciones opuestas".¹⁵

En los relatos que hemos seleccionado esa "segunda voz" es la de las protagonistas-narradoras quienes hacen eco de lo que en su momento, Cisneros ha expresado con respecto al propósito de su escritura: "I can do my terrorist activities now by staying at home and writing. I have the power to make people think in a different way. It's a different way of defining power."¹⁶

Es así como nos adentramos en la propuesta de la búsqueda de un sujeto femenino, que se plantea en tres momentos: el primero sería el de adquirir una voz propia con un lenguaje propio, con el que se pueda cuestionar el discurso patriarcal dominante, para después trascender a otras instancias que no sean los lugares que por generaciones se han impuesto a las mujeres (como la casa y la cocina). La revalorización de la experiencia femenina en los ámbitos cultural y social nos lleva a la formulación de un discurso propio por parte de las mujeres que no asumen estereotipos ni silencios. Es también parte fundamental de esta propuesta que se tenga una realización plena como

¹⁴ *Las Formas de nuestras Voces, Op. Cit.*, p. 173

¹⁵ Citado en *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms.* Makaryk, Irena R. General Editor and Compiler. University of Toronto Press, Toronto, 1993. p.603 (la traducción es mía)

¹⁶ Mary B.W. Tabor, "A Solo Traveler in Two Worlds"(entrevista a Sandra Cisneros), en *The New York Times*, 7 de enero de 1993, p. B-2

individuos cuyas voces sean capaces de cruzar fronteras. Por esta razón, si nuestro análisis parte de una propuesta de género y chicanidad, se vuelve 'esencial' el pensar no sólo en "lo que se cuenta y *quién* lo cuenta, sino en *dónde* se cuenta y *quién es el receptor*"¹⁷. Es así como nos ubicamos en el análisis de los personajes femeninos y masculinos, la forma en que interactúan en la sociedad mexicana, chicana o estadounidense; veremos como sus acciones son un reflejo de la visión tradicionalista dominante del patriarcado en cuanto a la educación, la religión y los medios masivos de comunicación (en particular el cine y la televisión).

A partir de las imágenes impuestas por ejemplo el que los héroes y grandes descubridores e inventores de la historia sean hombres, veremos la forma en la que esta autora parodia dichas actitudes y va sembrando una actitud activa en sus personajes femeninos al ubicarlos en roles primarios y ser incluso ellas las que narran.

Una vez asentados estos conceptos generales, podemos ya dirigirnos al análisis de los relatos que seleccionamos y ver cómo en ellos realmente se presenta lo que consideramos es una propuesta de género y chicanidad.

¹⁷ Citado en Claire Joysmith, ed. *Las formas de nuestras voces...* Op. Cit., p. 39

CAPITULO I: Primera estación, "Woman Hollering Creek".

Iniciamos nuestro análisis pensando en un relato en el cual se plantea la necesidad de hacer que un personaje pase de ser únicamente un objeto narratorial a ser una voz que se oiga; nos referimos a "Woman Hollering Creek". En este relato se plantea la situación, por demás común, de una mujer que se enamora del hombre en apariencia 'ideal', con el cual se casa y con quien piensa pasar feliz el resto de sus días; éste es el caso de nuestra protagonista, Cléofilas Enriqueta DeLeón Hernández, quien acepta ser la esposa de Juan Pedro Martínez Sánchez, con quien se marcha, a un lugar distante, al otro lado de la frontera mexicana. Sin embargo, muy pronto, cuando él le propina golpes en lugar de besos y abrazos, se le acaba la ilusión de haber encontrado al hombre de su vida y de protagonizar un romance parecido a los que había visto en las telenovelas.

En *Seguín, Tejas*, ella y Juan Pedrito, su hijo, pasan la mayor parte del tiempo sin más compañía que el arroyo "La Gritona", que corre detrás de su casa, o de las vecinas: Soledad y Dolores. Cuando su hijo nació, apareció también la certeza de que el marido le era infiel. La vida de Cleófilas transcurre en un lugar donde no hay nada que hacer o ver (excepto las telenovelas), a menos que sea con Juan Pedro las veces que se reúne a beber con los amigos. Entre los momentos de soledad en los que se encuentra y los golpes que recibe del marido, ella se embaraza por segunda ocasión. Es así como los maltratos y el contraste de su realidad con lo que ella había soñado que sería su vida, la llevan a darse cuenta de que hay una gran distancia entre ésta y el ensueño de las telenovelas, por lo que se decide a pedir la ayuda de la doctora que la atiende y un buen día se va.

Como se puede observar, el argumento se centra en un tema recurrente como es el de la violencia familiar. A nivel narratorial, Sandra Cisneros plantea un juego de voces femeninas que alternan con una voz que se encuentra silenciada, ya que la voz de un narrador(a) refiere casi siempre lo que le ocurre a la protagonista principal de esta historia.

En este relato, el punto focal se centra en el personaje de Cleófilas. A través de este filtro o *tamiz de conciencia*¹⁸ se hace pasar la información narrativa que deja entrever las limitaciones de la mente figural del personaje. La voz narrativa cierra el ángulo de percepción y conocimiento en el personaje femenino de Cleófilas (focalización interna fija) y no da cuenta de los pensamientos de nadie más, por ejemplo de lo que piensa Juan Pedro, el esposo de la protagonista, aunque a través del (la) narrador(a) sí conocemos sus acciones y actitudes. Sin embargo, además de esta voz narrativa se insertan al mismo tiempo otras voces en un discurso más directo las cuales apelan a una segunda persona que da un sentido de oralidad y polifonía al cuento. La polifonía se define como, "la constante alternancia o interacción entre la perspectiva del narrador -o de los narradores- y la de los personajes"¹⁹. Esto provoca en el lector la sensación de vivenciar una plática cotidiana que lo involucra directamente ya que cuando se apela a una segunda persona, "tú" podría ser el lector mismo. Ambos aspectos (de oralidad y polifonía) se pueden ver en la cita a continuación:

Según. She had liked the sound of it. Far away and lovely. Not like Monclova. Coahuila. Ugly.

¹⁸ Luz Aurora Pimentel *Op.Cit.*, p. 98. En su estudio, la autora retoma la teoría de focalización de Genette para quien la focalización es un filtro, una especie de *tamiz de conciencia* por el que se hace pasar la información narrativa transmitida por medio del discurso narrativo; es además un fenómeno eminentemente relacional (las relaciones específicas de selección y restricción entre la historia y el discurso narrativo), por lo tanto, lo que se focaliza es el relato; mientras que el único agente capaz de focalizarlo, o no, es el narrador.

¹⁹ *Ibid.*, p.114

Seguín, Tejas. A nice sterling ring to it. The tinkle of money. She would get to wear outfits like the women on the *tele*, like Lucía Méndez. And have a lovely house, and wouldn't Chela be jealous.

And yes, they will drive all the way to Laredo to get her wedding dress. That's what they say. Because Juan Pedro wants to get married right away, without a long engagement since he can't take off too much from work. He has a very important position in Seguín with, with...a beer company, I think. Or was it tires? Yes, he has to be back. So they will get married in the spring when he can take off work, and then they will drive off in his new pickup- did you see it?- to their new home in Seguín. Well, not exactly new, but they're going to repaint the house. You know newlyweds(45).²⁰

Esta inestabilidad vocal en el relato, al ir de un narrador en tercera persona (narrador heterodiegético) a un discurso directo en el que se apela a una segunda persona (casi a nivel de confidencia) es intencional. Las palabras subrayadas en la cita anterior se refieren a ella, a él, a ellos, a un tú. La única enunciación que aparece en primera persona es la frase "I think" que se utiliza como una muletilla, enfatizando el aspecto de oralidad que priva en el relato.

Aunque la focalización refiere lo que la protagonista principal piensa y siente, ella figura sólo como 'objeto' del acto narrativo de otro(a). A Cleófilas no se le confiere de manera directa la palabra ya que siempre está intermediando el (la) narrador (a), por lo que 'literalmente' está en silencio sin esa voz que le permita narrar su propia historia. Sin embargo, aun cuando el relato está narrado en tercera persona, la conciencia focal es la de Cleófilas, es decir, Sandra Cisneros organiza su relato en 'focalización interna fija y consonante'. Lo que se narra y se describe es desde "las limitaciones espaciales, temporales, cognitivas, perceptuales, estilísticas e ideológicas"²¹ del personaje

²⁰ Todas las citas del texto objeto de análisis se toman de Sandra Cisneros, "Woman Hollering Creek" en *Woman Hollering Creek and other stories*, Vintage Books, Random House Inc., Nueva York, 1991. De ahora en adelante en las citas aparecerá entre paréntesis el número de página de donde fueron tomadas. (45)(Los subrayados son míos)

²¹ Luz Aurora Pimentel, *Op.cit.*, p. 112

femenino. Como mencionamos antes, la polifonía en el relato permite la alternancia de varias voces, sin que se pierda de vista cuál es la perspectiva que orienta el relato.

Para la perspectiva feminista la historia de vida y la historia oral forman parte de la gama de procedimientos de investigación acerca de la mujer. Se han convertido en instrumentos claves para combatir la invisibilidad y omisión de la existencia de las mujeres. Han permitido desbloquear el (los) silencio(s) femenino(s), como producto de la subordinación y discriminación de género. Este aspecto nos lleva a la revisión de los supuestos sexistas “que niegan y deslegitimizan la validez de la subjetividad del conocimiento, la comprensión y el significado de la experiencia femenina, puesto que se basan en lo particular, emocional, “no racional”, íntimo y cotidiano”²². La historia oral de las mujeres, o el acto femenino de relatar, se utiliza sistemáticamente en la literatura feminista y ha contribuido a cambiar las formas de interpretar, apreciar y comprender la vida de las mujeres. Así, dichas apreciaciones subjetivas, “no racionales”, íntimas y cotidianas adquieren sentido.

En la siguiente cita se describe todo el mundo y cotidianidad de Cleófilas. Las actividades domésticas se alternan con su percepción de las cosas, misma que choca con la rudeza e indiferencia que el esposo manifiesta.

She has to remind herself why she loves him when she changes the baby's Pampers, or when she mops the bathroom floor, or tries to make the curtains for the doorways without doors, or whiten the linen[...] This man who farts and belches and snores as well as laughs and kisses and holds her[...] who doesn't care at all for music or *telenovelas* or romance or roses or the moon floating pearly over the *arroyo*, or through the bedroom window for that matter, shut the blinds and go back to sleep, this man, this father, this rival, this keeper, this lord, this master, this husband till kingdom come(49).

²² Alejandra Massolo, “Testimonio autobiográfico femenino: un camino de conocimiento de las mujeres y los movimientos urbanos en México”, pp.18

En la última parte de esta cita se puede distinguir una "voz" o "personalidad" del (la) narrador(a) diferente a la del personaje ya que la percepción del marido de Cleófilas va más allá al revelar el dominio masculino ancestral. Cada uno de los diferentes sustantivos conlleva esa idea de que las mujeres son propiedad de los hombres y se expresa a través de las diferentes implicaciones sociales e ideológicas que cada uno tiene (father, lord, master), términos que son sustentados además por la religión, como se ironiza, por ejemplo, en la última frase que cierra la cita: "till kingdom come" .

El personaje de Cleófilas se desdobra poco a poco en un proceso de conciencia auto reflexivo (a través de la voz de alguien más). A través de la voz que narra sabemos que ella comienza a analizar sus reacciones y las limitaciones que tiene no sólo consigo misma sino las de otras mujeres y la forma en la que se les ha representado en las telenovelas:

The first time she had been so surprised she didn't cry out or try to defend herself. She had always said she would strike back if a man, any man, were to strike her. But when the moment came, and he slapped her once, and then again, and again; until the lip split and bled an orchid of blood, she didn't fight back, she didn't break into tear, she didn't run away as she imagined she might when she saw such things in the *telenovelas*(47).

El silencio de la protagonista (porque recordemos que ella no es quien narra) se acentúa al contrastarlo con otros dos elementos antagónicos del relato: el arroyo llamado "Woman Hollering" y el personaje de Felice, de quien hablaremos después.

En primer lugar, el arroyo es un elemento por el que Cleófilas se siente atraída, pero al mismo tiempo es contrario a ella puesto que mientras la

protagonista carece de una voz propia, ella parece escuchar 'voces' cuando pasa el agua entre las piedras. En el nombre "Woman Hollering" también se puede observar lo que consideramos es una marca textual de chicanidad. En la palabra Hollering se observa un rasgo característico del inglés, en cuanto al sufijo -ing, que puede ser de participio presente ("mujer que grita") y gerundio ("grito de mujer"). Esto se puede prestar a dos lecturas diferentes, por ejemplo: si se supone que la forma -ing está funcionando como un participio presente al ubicar en primer lugar la palabra "Woman" seguida de "hollering", se enfatiza la palabra "mujer", que denota el afán de transgredir lo establecido porque no se refiere a la idea simple de la mujer que habla sino de la mujer que "grita" o "la gritona". Además, esta lectura supone una inversión en el orden sintáctico común del inglés (adjetivo, sustantivo) que reafirma la idea de asimilar una estructura lingüística más semejante al español. La lectura en la que se enfatiza el "grito" de mujer, resulta bastante elocuente al contrastarlo con el silencio impuesto a la protagonista principal.

Consideramos que este tipo de aspectos y marcas textuales reflejan la autoría de Cisneros, es decir, la 'orientación ideológica' del relato que se encuentra vinculado con el poder de escrituración de las mujeres como lo plantea la crítica chicana, Debra Castillo: "Since there is no syntax, no lexicon outside of language, women writers must redefine such tools as they are given, transforming vocabularies and focusing attention on particular usages so as to achieve a greater working knowledge of the byways of cultural production"²³.

En el relato, el arroyo se vuelve algo vivo que, paradójicamente, tiene una voz propia, la cual es fascinante para ella, por lo que la imagen del río contrasta con su silencio.

a good-size alive thing, a thing with a voice all its own, all day and all night calling in its high, silver voice. Is it La Llorona, the weeping woman? La Llorona, who drowned her own children. Perhaps La Llorona is the one they named the creek after, she thinks, remembering all the stories she learned as a child²⁴(51).

Otro aspecto que se destaca en cuanto al nombre del río es la relación que se establece con La Llorona: "The Weeping woman who drowned her own children"(51). Un arquetipo de la mitología tradicional mexicana con el cual se ha representado a las mujeres que se dejan llevar por sus instintos, y cuya imagen se opone a la visión tradicionalista de la mujer maternal. La Llorona es la mujer que, al verse abandonada por el marido, mata a sus hijos en un arranque de desesperación. Ella, arrepentida, vaga muerta en el mundo de los vivos, llora por sus hijos y lamenta su crimen:

La Llorona representa a la mujer engañada que enloquecida por el dolor, mata el producto de la unión con aquel hombre que la ha herido de muerte, para luego pasar a la historia como el alma atormentada que sin poder encontrar descanso, aterra a todo aquél que escucha sus estremecedores lamentos²⁵

Cleófilas se siente atraída por el arroyo, "La Llorona calling to her. She is sure of it [...]Listens. The day sky turning to night. The baby pulling up fistfuls of grass and laughing. La Llorona. Wonders if something as quiet as this drives a woman to the darkness under the trees"(51). Sin embargo, en el relato hay voces de otros personajes que relacionan al arroyo con algo maligno, por lo que intentan alejarla.

En la cita anterior se sugiere también la asociación maniqueísta entre el mal y la mujer que ha sido un tema bastante explotado, sobre todo en la

²³ Citado en Claire Joysmith, Op. Cit, p. 172.

²⁴ El subrayado es mío.

²⁵ Mónica Hernández Arrieta "Las Brujas: Maléficas o Rebeldes", La cuadrilla de la Langosta, México, 1997, p.15

literatura de siglos anteriores²⁶. El destino 'natural' de Cleófilas podría ser el de la Llorona, sin embargo, esta posibilidad se diluye ya que las voces del arroyo no necesariamente deben ser de dolor o de coraje, como ocurre con los personajes estereotipados de "la dejada" y "la viuda" personificados en Soledad y Dolores, sus vecinas. Estos personajes son ironizados con los mismos nombres que llevan. Soledad es la mujer abandonada por el marido, quién murió o tal vez una tarde salió a comprar cigarrillos y nunca volvió: "Her husband had either died, or run away with an ice-house floozie, or simply gone out for cigarettes one afternoon and never came back. It was hard to say since Soledad, as a rule, didn't mention him"(46). La señora Dolores, por su parte, no vive sino para honrar la memoria de sus muertos:

her house smelled too much of incense and candles from the altars that burned continuously in memory of two sons who had died in the last war and one husband who had died shortly after from grief. The neighbor lady Dolores divided her time between the memory of these men and her garden(47).

En oposición a lo que hace Soledad como una mujer tradicionalista, se antepone la importancia de otro tipo de memoria: la 'memoria femenina', que penetra y circula a través del pasado personal y colectivo. Es por esto que Cleófilas llega a pensar que sus vecinas deben conocer el origen del nombre del arroyo, aspecto al que a nadie del pueblo parece importarle, y que para ella comienza a ser significativo, como se puede ver en la siguiente cita:

La Gritona. Such a funny name for such a lovely *arroyo*. But that's what they called the creek that ran behind the house. Though no one could say whether the woman had hollered from anger or pain. The natives only knew the *arroyo* one crossed on the way to San Antonio, and then once again on the way back, was called Woman Hollering, a name no one from these parts questioned, little less understood. *Pues, allá de los indios, quién sabe-* who knows, the townspeople shrugged, because it

²⁶ La autora desarrolla este tema desde otra perspectiva en el personaje de Inés Alfaro en el cuento "Eyes of Zapata", el cual analizaremos en el siguiente capítulo.

was of no concern to their lives how this trickle of water received its curious name[...]The neighbor ladies, Soledad, Dolores, they might've known once the name of the arroyo before it turned English but they did not know. They were too busy remembering the men who had left through either choice or circumstance and would never come back²⁷(46).

Cuando la memoria individual retoma aspectos de sí misma y de la memoria colectiva de las mujeres, adquiere crucial importancia para el feminismo, como apunta Annarita Buttafuoco: "las mujeres, cuya identidad parece haber sido constantemente definida por otros, necesitan más que cualquier otro grupo construir una memoria que sirva de autorreconocimiento y valoración"²⁸. Por eso cobra importancia que la perspectiva narrativa sea femenina, ya que la reconstrucción de la memoria colectiva que se intenta realizar necesariamente incluye, y hace visible, las dimensiones de la vida personal de la mujer en cuanto a lo familiar y cotidiano: las relaciones con el padre, la parentela, los amores, el matrimonio, las separaciones, la maternidad y los hijos; los quehaceres domésticos, las enfermedades, la sobrevivencia material y afectiva. Esto es, la subjetividad de la mujer que permea y pluraliza la memoria colectiva.

El personaje de Cleófilas se encuentra situado en los márgenes de una sociedad en donde las cosas han sido creadas en función de los hombres: "Because the towns here are built so that you have to depend on husbands. Or you stay home. Or you drive. If you're rich enough to own, allowed to drive, your own car"(51). Sin embargo, a través de la voz narrativa, se deja ver la orientación ideológica autorial de Cisneros como escritora chicana, consciente de la opresión directa a su raza y género, quien le atribuye al personaje femenino una sumisión aparente. La voz narrativa nos confiere los

²⁷ El subrayado es mío.

pensamientos de Cleófilas, quien a pesar de permanecer callada como un mudo testigo ante la plática de los hombres que se emborrachan en el depósito de hielo, puede observar su entorno y criticar la actitud masculina como se nota en la siguiente cita:

finally [she] becomes good at predicting where the talk will lead [...]They want to tell each other what they want to tell themselves [...] If they are lucky, there are tears at the end of the long night [...]They are dogs chasing their own tails before lying down to sleep, trying to find a way, a route, an out, and -finally- get some peace(48).

La mente figural de este personaje es capaz incluso, de elucidar el tema recurrente de conversación entre los hombres, su necesidad de consenso, el temor que tienen de establecer relaciones emocionales estrechas con otros(as) y justificar las debilidades que finalmente afloran. Percibe además, el hecho de la violencia contra la mujer, tema que aparece como una constante dentro de esta historia -recordemos la cita en donde Cleófilas es objeto de la violencia familiar- y que, como se refleja claramente en la cita a continuación, es un hecho que se observa día a día en la sociedad actual:

Was Cleófilas just exaggerating as her husband always said? It seemed the newspapers were full of such stories. This woman found on the side of the interstate. This one pushed from a moving car. This one's cadaver, this one unconscious, this one beaten blue. Her ex-husband, her husband, her lover, her father, her brother, her uncle, her friend, her co-worker. Always. The same grisly news in the pages of the dailies(52).

La acumulación de nombres: " her ex-husband, her husband, her lover, her father..." marca una estructura paralela con la antes citada: "this keeper, this lord, this master...", paralelismo que refuerza la identificación del hombre como agente de dominación, que 'legitima' su autoridad y poder:

²⁸ Citado en el estudio de Alejandra Massolo, *Op. Cit.*, p. 10

Dominance is essential for the assertion of manhood. Dominance occurs in relationship to others in the immediate environment as well as symbolic others[...]The socialization into a physiological high from having dominated and subordinated the other is a necessary precursor for the internalization of the need for power. Without the ability to subordinate others manhood cannot exist; thus, the man without manhood is nothing, and manhood, by its very definition, because it involves the ability to subordinate, cannot exist without power".²⁹

Como parte de la dilapidación de las ideas impuestas que contribuyen a ese acto de dominio se critican también los instrumentos que lo mantienen y refuerzan. Las telenovelas son un ejemplo claro, ya que influyen en la mentalidad de las mujeres con respecto a lo femenino, a la forzada sensibilidad y resignación que se les ha inculcado ancestralmente y que en este relato se expresa con humor e ironía:

Tú o Nadie. "You or No One." The title of the current favorite telenovela. The beautiful Lucía Méndez having to put up with all kinds of hardships of the heart, separation and betrayal, and loving always loving no matter what, because that is the most important thing, and did you see Lucía Méndez on the Bayer aspirin commercials -wasn't she lovely?(44)³⁰

En esta cita se ironiza el mensaje que transmiten las telenovelas en la medida en la que éstas apoyan los valores y roles que sancionan y premian ciertos comportamientos como los de sumisión de la mujer que 'ama'. Se puede apreciar por una parte, el discurso patriarcal dominante a través de las frases que anteponen lo sentimental a lo racional y que ha sido la forma de tipificar a las mujeres al ligarlas con lo primero y a los hombres con lo segundo. La ironía está en el tono trivial de la pregunta que cierra esta cita, la cual contrasta con la

²⁹ Aída Hurtado, "Reflexive Theory of Gender Subordination", in *The Color of Privilege. Three Blasphemies on Race and Feminism*, The University of Michigan Press, Michigan, 1996, p. 128.

³⁰ El subrayado es mío.

seriedad del tema y el propósito del mensaje que conlleva de formentar y preservar una posición privilegiada de los hombres en su estructura.

Otro de los aspectos que conforman la ironía como recurso literario, es que "spoken statements are dominated by intended meanings, falsehoods by truths, surface appearances by underlying realities".³¹ A través de la ironía se confronta la temática tradicional de la telenovela con la vida real de una mujer común. Cleófilas se da cuenta de que su situación dista mucho de lo que se proyecta en la telenovela al no haber romance ni final feliz:

Cleófilas thought her life would have to be like that, like a *telenovela*, only now the episodes got sadder and sadder. And there were no commercials in between for comic relief. And no happy ending in sight...She thought this when she sat with the baby out by the creek behind the house. Cleófilas de...? But somehow she would have to change her name to Topazio, or Yesenia, Cristal, Adriana, Stefania, Andrea. something more poetic than Cleófilas. Everything happened to women with names like jewels. But what happened to a Cleófilas? Nothing. But a crack in the face(53).

Hay un juego constante entre la apariencia y la realidad de las cosas, por lo que, además de la ironía que se plantea como autocrítica, se evidencia la forma en la que se ha representado a las mujeres, su sensibilidad, la conducta que deben seguir. Y lo que es más, se puede percibir esta voz paródica que reflexiona en torno a las diferencias de la 'realidad' que se proyecta en la telenovela con la realidad inmediata de la mujer común. En la cita se contrasta el tipo de mujer que se representa en las telenovelas a través de nombres llamativos "de joyas", con el nombre "poco poético" de Cleófilas. Es una forma irónica de representar a un personaje que esperaba que su vida fuera como en una telenovela. Paradójicamente, los episodios del drama personal de su vida

³¹ Citado en *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory...* Op.Cit., p. 572

se vuelven cada vez más tristes, sin el 'comic relief' de los comerciales y sin el final feliz tan esperado.

Por otra parte, aparecen los personajes femeninos de Felice y Graciela quienes representan a otro tipo de mujeres que tienen una voz propia que les permite expresarse y que, en el diálogo en que aparecen, manifiestan abiertamente sus puntos de vista, sus ideas, como se puede percibir en este extracto de su conversación:

Felice? It's me, Graciela.

No, I can't talk louder. I'm at work.

Look, I need kind of a favor. There's a patient, a lady here who's got a problem [...]

I was going to do this sonogram on her -she's pregnant, right?- and she just starts crying on me. *Hijole*, Felice! This poor lady's got black-and-blue marks all over. I'm not kidding.

From her husband. Who else? Another one of those brides from across the border[...]She needs a ride[...] Just to the Greyhound. In San Anto. [...] Come on, Felice. Please? If we don't help her, who will? I'd drive her myself, but she need to be on that bus before her husband gets home from work[...]

Oh, and her name's Cleófilas.

I don't know. One of those Mexican saints, I guess. A martyr or something.

Cleófilas. C-L-E-O-F-I-L-A-S- Cle.O.Fi.Las. Write it down.

Thanks, Felice. When her kid's born she'll have to name her after us, right?

Yeah, you got it. A regular soap opera sometimes. *Qué vida, comadre. Bueno bye (54).*³²

A través de este diálogo también se parodia el discurso de la telenovela y el lenguaje cotidiano. Para ellas Cleófilas vive un verdadero drama de telenovela y la insistencia en el nombre de la protagonista no es fortuita. Es hasta este momento que se le reitera una personalidad propia, irónicamente identificable con la de una virgen o mártir.

³² El subrayado es mío.

El personaje de Felice contrasta con el estereotipo de la mujer sumisa y dócil que Cleófilas representa. Esta actitud nos lleva a recordar dos de las caracterizaciones típicas con las que se ha representado la sexualidad de la mujer durante siglos: la madre santa o la virgen pura y la puta o la bruja (whores or virgins). Felice revela la personalidad fuerte de la “femme-macho”³³, un tipo de mujer que no comparte ninguno de los polos opuestos “buenas” / “malas”, de la conceptualización tradicional de la sexualidad de la mujer.

But when they drove across the *arroyo*, the driver opened her mouth and let out a yell as loud as any mariachi...*Pues*, look how cute. I scared you two, right? Sorry. Should've warned you. Every time I cross that bridge I do that. Because of the name, you know. Woman Hollering. *Pues*, I holler. She said this in a Spanish pocked with English and laughed. Did you ever notice, Felice continued, how nothing around here is named after a woman? Really. Unless she's the Virgin. I guess you're only famous if you're a virgin. She was laughing again. That's why I like the name of that *arroyo*. Makes you want to holler like Tarzan, right?(55).

En esta cita queremos resaltar algunos aspectos que, podríamos decir, son intrínsecos a este relato. Antes señalamos que priva una fuerte oralidad que se observa en las frases coloquiales de Felice. Esto además, es un reflejo del ‘amalgamiento’ entre el inglés con el español: “Really”, “right”, “you know”, “Pues”. También predomina el uso de preguntas directas que siempre apelan a una segunda persona, como en una charla constante: “I scared you two, right?”, “Did you ever notice[...]?”³⁴.

Otro de los aspectos, es la crítica abierta a la sociedad patriarcal en tanto que ha conformado ciudades o poblados es los que se limita a las mujeres a salir en compañía de los hombres y que, dado que han sido ellos los

³³ *Ibidem*. “In Chicano communities the neuter woman, is represented by what Abelardo Delgado (1978) calls the “femme-macho”, a woman who is attractive to men because she is strong and powerful but not like a whore or meek like a wife.”

³⁴ El subrayado es mío.

dueños del espacio público, los fuertes y conquistadores, los 'constructores', haya más lugares con nombres de hombres que con nombres de mujeres. Además, plantea algo que aún se encuentra fuertemente enraizado en la cultura mexicana y de alguna forma también en la chicana. La forma en que una mujer puede ser famosa es siendo "la Virgen" o "virgen". Esto nos remite a los contextos culturales y religiosos de ambos pueblos en los que prevalece una veneración profunda, mezcla de respeto y fervor hacia la Virgen de Guadalupe a quien se ha adoptado también como un símbolo de fe para el pueblo chicano. Cisneros ironiza la forma en la que a través de la religión se mantiene y reproducen comportamientos rígidos y estáticos con distinciones entre los papeles atribuidos a los hombres y a las mujeres. Por lo que es importante mencionar la labor de algunas artistas chicanas quienes han tomado también a la Virgen de Guadalupe como un símbolo al que no sólo han reproducido sino que lo han transgredido, acto que, como señala Elena Poniatowska, las hace creadoras del mismo.³⁵

Por otra parte, está la imposición social que conlleva una carga sexual y religiosa: el "ser virgen" significa ser 'pura', esto es, no haber tenido relaciones con ningún otro hombre antes del enlace matrimonial, un estado de pureza y dignidad que sólo él como su dueño, puede mancillar. En ambos casos se escucha el cuestionamiento a este discurso tradicional masculino, ya que se enfatiza la risa o 'burla' que el personaje de Felice expresa y que

³⁵ "Cuando Esther Hernández o Yolanda M. López se pintan a sí mismas como la virgen de Guadalupe, una karateca de zapatos tenis que sale del manto de estrellas, o una costurera que recarga su incendiario halo de oro sobre el dorso de la silla para sentarse a remendar el manto de estrellas mientras el angelito de alas tricolores asoma bajo la Singer, Esther y Yolanda se vuelven además de transgresoras, poseedoras del símbolo. Y todo poseedor de símbolos, metáforas, y mitos es un creador." Elena Poniatowska, "Escritoras chicanas y mexicanas" en *Las Formas de nuestras voces... Op. Cit.*, p. 47

contrasta con la sorpresa o admiración de Cleófilas quien no había escuchado a nadie expresarse de esa forma.

En cuanto a la narración, se puede notar un cambio paulatino en la conducta de la protagonista de la que, como ya señalamos antes, sabemos lo que piensa y siente a través de la voz del(a) narrador(a). Este cambio gradual se da a partir del momento en que percibe su propia experiencia y reflexiona en lo que ocurre con otras mujeres, sobre lo que tradicionalmente se le inculcó de 'ser mujer' y lo que confronta en la forma de ser y actuar de Felice:

The fact that she drove a pickup. A pickup, mind you, but when Cleófilas asked if it was her husband's, she said she didn't have a husband. The pickup was hers. She herself had chosen it. She herself was paying for it.
I used to have a Pontiac Sunbird. But those cars are for *viejas*. Pussy cars. Now this here is a *real* car.
What kind of talk was that coming from a woman? Cleófilas thought(55).

Este personaje femenino reorienta el cambio de perspectiva hacia la teoría feminista que nos plantea el encuentro y valoración de las mujeres como fuente de conocimiento de la subjetividad y el significado de la experiencia humana, individual y colectiva. En palabras de Christine Littleton: "Feminist method starts with the very radical act of taking women seriously, believing that what we say about ourselves and our experience is important and valid, even when (or perhaps especially when) it has little or no relationship to what has been or is being said *about us*"³⁶. Es entonces a través de Felice que se rompe el silencio impuesto a la protagonista principal con un grito de júbilo (ya que se le compara con el del mariachi) y casi salvaje (como el de Tarzán); el cual no tiene por qué ser de dolor o de coraje como se pudiera reforzar a través del

³⁶ Citado en Aída Hurtado, Op.Cit. p. 125

arquetipo de eterno sufrimiento de "La Llorona", o de amargura representado en las vecinas Soledad y Dolores.

Desde el comienzo, este relato parece vislumbrar un final predecible: la historia de una mujer casada que debido a los maltratos del marido, lo abandona y decide regresar a la casa familiar. Sin embargo, es hasta el final que la protagonista principal 'inicia' su historia. En los últimos párrafos del relato, como se puede observar en la siguiente cita, hay un claro afán de incluir el ser de la protagonista a través de la enunciación del pronombre "we" (primera persona del plural):

Felice was like no woman she'd ever met. Can you imagine, when we crossed the arroyo she just started yelling like a crazy, she would say later to her father and brothers[...]who would've thought?[...] Pain or rage, perhaps, but not a hoot like the one Felice had just let go [...] Then Felice began laughing again, but it wasn't Felice laughing. It was gurgling out of her own throat, a long ribbon of laughter, like water(56).

La voz de la protagonista principal se encuentra 'entremezclada' con la del(la) narrador(a), la focalización va de Felice a Cleófilas comparando sus reacciones y actitudes. Las últimas líneas con las que se termina este relato ofrecen nuevamente una doble interpretación debido a que el posesivo "her" puede atribuírsele tanto a Felice como a Cleófilas. La risa que brota inicialmente de la garganta de Felice trasciende a la de Cleófilas convirtiéndose en el sonido mismo que lleva el arroyo y que puede ser eco de la risa de cualquier mujer.

En apariencia resulta sencillo el giro que tiene que operarse en la vida de la protagonista, sin embargo esto sólo se logra con la asimilación y revaloración de la propia experiencia femenina. El análisis de este cuento nos permite ver cómo Sandra Cisneros produce un discurso sobre el silencio femenino desde una perspectiva feminista. En este discurso, consideramos, se

articula la situación vivencial de la mujer y la necesidad de un cambio sociocultural por el cual se acceda a una posición de sujeto. A través de la parodia del discurso de las telenovelas se deja entrever la influencia de la televisión para la conformación y el reforzamiento de patrones culturales al promover y reafirmar las normas, los valores sobre los cuales se sustenta. Como señalábamos anteriormente, el final del cuento "Woman Hollering Creek" en realidad marca el inicio de lo no dicho a través de la apropiación de una voz que permita recontar las historias personales y los hechos mismos de la Historia bajo otra perspectiva: la de la mujer.

Capítulo II: Segunda estación, "Eyes of Zapata".

En consonancia con la propuesta de género y chicanidad que observamos en la obra de Sandra Cisneros, analizaremos a otro de sus personajes femeninos en el relato "Eyes of Zapata". A diferencia del cuento anterior, cuyo personaje principal no está basado en ninguna mujer real en particular, el de Inés Alfaro, protagonista-narradora de este relato, se construyó a partir de una amplia investigación que Cisneros realizó sobre el personaje histórico de 'Inesita'. Ella fue una mujer mexicana, campesina y una de las tantas esposas 'ilegítimas' de Emiliano Zapata. Cisneros ficcionaliza al personaje real con el de Inés Alfaro y le da una voz propia al ser ella la que describe hechos, acciones y sentimientos. De esta forma, la autora chicana rompe el silencio en el cual se inscribió a este personaje, casi anónimo, ya que la historiografía nacional apenas la menciona como la madre-del-primogénito-de-Zapata, Nicolás³⁷.

En este relato, cobra una particular relevancia el hecho de que se le den una voz e identidad propias al personaje femenino de Inés Alfaro, incluso por encima de las del personaje masculino, Emiliano Zapata. Debido a que ella es la protagonista-narradora, es quien cuenta y selecciona los hechos que desea, bajo su punto de vista. Esta selección de quién narra los hechos nos lleva al señalamiento que Linda Hutcheon ha puntualizado en torno a la representación tradicional de las mujeres: "the representation of woman must now be destabilized and altered . Where a critic like DeLauretis studies how narrative works to engender the subject in the movement of its discourse, how it

³⁷ Claire Joysmith *Op. Cit.*, p. 170. Como la autora cita, en las fuentes oficiales sólo aparece el nombre del hijo o de la hija y el apellido de Zapata, por lo que el nombre de la madre se pierde -literalmente- en los silencios de la historia.

defines positions of meaning, identification, and desire"³⁸. Al utilizar una voz narrativa femenina en primera persona, Cisneros altera y desestabiliza concientemente el discurso patriarcal tradicional en el cual las mujeres han figurado como silencios o como 'objetos a describir'. Esto último es un factor distintivo en el relato de Inés Alfaro puesto que no es el 'objeto' a describir sino el 'sujeto' que narra. Ella es quien tiene la palabra y, por si fuera poco, 're-crea' a uno de los personajes más importantes del pasado mexicano: Emiliano Zapata. Al mismo tiempo, en su narración reconstruye los hechos históricos ocurridos durante la Revolución Mexicana y los inserta bajo otra perspectiva: la de la mujer. De esta manera se cuestionan los 'ideales' revolucionarios (que como ya sabemos exigían la igualdad de derechos entre los hombres únicamente) evidenciando los atropellos e injusticias hacia las mujeres.

En este relato hay una notable diferencia con las formas de 'silencio' que observamos en el anterior. En "Woman Hollering Creek", el 'silencio' se representa como una voz que permanece 'muda', ya que una narradora en tercera persona se encarga de referirlo todo. La protagonista principal, en quien está focalizado el relato, figura como 'objeto' del acto narrativo de otro(a) hasta que finalmente logra 'desplazarse' de esa posición y comienza a apropiarse de una voz para así constituirse en 'sujeto' del acto narrativo. En "Eyes of Zapata" es interesante analizar cómo se siguen dando formas de 'silencio', incluso en el mismo personaje de Inés. Nos referimos a una forma de silencio 'extratextual' ya que la voz de Inés es una voz que la historia oficial no ha reconocido debido a su condición, clase y género (mujer, pobre, y esposa ilegítima de Emiliano Zapata); también en cuanto al hecho de que los hombres se han adjudicado un

³⁸ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*. Routledge, New York, 1988, pp.158-176, p.166

papel protagónico en la historia al ser quienes tradicionalmente han tenido "el poder de determinar qué puede escribirse y cómo debe leerse"³⁹.

Sin embargo, Sandra Cisneros al crear a Inés Alfaro, un personaje ficticio, de un personaje femenino histórico, la hace participar activamente en el mundo narrado; es un personaje y es el vehículo de transmisión del relato, por lo que puede desdoblarse en dos: el "yo" que narra (en su función *vocal* del acto mismo de la narración) y el "yo" narrado (por su participación como actora en el mundo narrado. Con este aspecto se subvierte la postura tradicional de ser 'objeto' a describir, y pasa a ser 'sujeto del acto narrativo'. Sólo alterando esa postura la mujer podrá inscribirse en el discurso histórico, el cual, en palabras de la historiadora chicana Rosaura Sánchez, "although constantly being rewritten, has in the past not addressed women as historical subjects and for that reason women have been largely neglected in historiography"⁴⁰.

Al tener una voz propia, Inés Alfaro puede constituirse como 'sujeto' del acto narrativo y va entretejiendo su historia personal con otras historias sin la voz mediadora de un(a) narrador(a) que refiera sus impresiones o pensamientos más íntimos. Al no haber más voz que la de ella, Inés se constituye en eje del relato, enunciándose incluso como una historia interminable: "I'm a story that never ends. Pull one string and the whole cloth unravels"(100).

Esta enunciación en primera persona le permite seleccionar la información narrativa, por lo que hay un énfasis en sus recuerdos, pensamientos y emociones, es decir, en todo aquello que conforma su subjetividad referida como historia oral y de vida. Ya mencionamos antes el

³⁹ *Otramente, Op. Cit.*, p. 172

⁴⁰ Claire Joysmith, *Op. Cit.* p. 169

valor de este tipo de historia en los estudios de género. Claire Joysmith señala que el personaje de Inés Alfaro, al narrar, se constituye como "texto/ textura de su/ la historia; la suya y la de mujeres como ella que, ya sea que se le dé el nombre de texto, cuento, historia o discurso histórico, puede desnarrarse/ destejarse para así renarrarse/ retejarse"⁴¹. Este relato parte del personaje masculino al focalizar a Zapata como el centro de interés narrativo:

I put my nose to your eyelashes. The skin of the eyelids as soft as the skin of the penis, the collarbone with its fluted wings, the purple knot of the nipple, the dark, blue-black color of your sex, the thin legs and long thin feet{...}(85)

Así se articula otro "silencio" de Inés, quien como ya dijimos, al principio parece no hablar de ella misma. Por eso decimos que ella se desnarra o desteje cuando parte de la historia de otro. Inés se refiere constantemente a un "tú" (al que se identifica con Zapata, a quien también llama con familiaridad "Miliano" o "Milianito"), en un monólogo interminable, ya que él está dormido. Inés le pide a ese "tú" que confirme o niegue sus palabras, por lo que el relato en momentos nos da la impresión de ser una narración *testimonial* en la que ella figura como un mero testigo debido a que el objeto de la narración es Zapata y su vida:

I saw you that day in Anenecuilco when the revolution had just begun and the government was everywhere looking for you. You were worried about the land titles, went back to dig them up from where you'd hidden them eighteen months earlier, under the altar in the village church- am I right?- reminding Chico Franco to keep them safe. *I'm bound to die, you said, someday. But our titles stand to be guaranteed* (87).⁴²

Esta fuerte orientación al "tú" (Zapata) sin que se pierda la presencia implícita del "yo" (Inés), refuerza la oralidad del relato. Como ya veíamos en el cuento anterior, la palabra escrita ha pertenecido al dominio masculino, mientras que

⁴¹ *Ibidem.*, p.168

⁴² El subrayado es mío.

el entrenamiento ancestral de las mujeres ha sido la palabra hablada. En "Eyes of Zapata" se ve plasmado el acto femenino de relatar, cuando da forma a esta narración.

Por otra parte, al oscilar entre los dos ejes focales -Inés y Zapata- al hablar de él, en realidad comienza a hablar de ella. Como la crítica feminista Elaine Showalter señala: "El problema no radica en que el lenguaje sea insuficiente para expresar la conciencia de la mujer, sino que a la mujer se le han negado los recursos totales del lenguaje y ha sido forzada al silencio, al eufemismo o a la circunlocución"⁴³. Por lo que estas formas de manifestación femeninas se observan de manera invertida, es decir, hay un trastocamiento de la posición tradicional de las mujeres, según la cual ellas dependen o están siempre en función de los hombres. Al ser Inés quien habla, quien narra, deja en el silencio al gran héroe Emiliano Zapata.

Sin una 'voz' propia, Zapata queda insertado en una narración-historia y es 'reconstruido' desde el exterior por Inés quien al narrar, focaliza su "yo" en el momento de la experiencia, y tiene incluso la opción de cambiar la perspectiva *temporal y cognitiva*⁴⁴, e incluso puede desplazarse en el tiempo. Así, la narración oscila entre el pasado, presente y futuro, en donde se ubican diferentes momentos "de su devenir existencial como persona"⁴⁵; todo gira en función de los hechos que ella selecciona y que constituyen su memoria, su subjetividad. El relato va de un momento presente en el que yace acostada al lado de Emiliano, a otro en el pasado en el que recuerda los detalles de su primer encuentro o los días de hambre de la Revolución. Incluso llega hasta el

⁴³ Elaine Showalter, "La crítica feminista en el desierto" en *Otramente: lectura y escritura feministas*, Coordinación de Marina Fe, traducción de Argentina Rodríguez, UNAM, México, 1999, pp.75-111, p.94

⁴⁴ Luz Aurora Pimentel, *Op. Cit.*, p. 109

⁴⁵ Idem.

momento en el que presencia su propia muerte, la muerte de Zapata, y puede ver el futuro de sus hijos: Nicolás y María Elena. Todos los sucesos quedan marcados por sus encuentros o desencuentros con el héroe; sin embargo, es ella quien inserta dichos momentos en lo que es la narración de "su" propia historia, la cual no está restringida a una secuencia lineal de tiempo sino que está conformada por 'fragmentos' de su propia experiencia. La crítica feminista Gerda Lerner ha dicho sobre la importancia de examinar la experiencia de las mujeres en sus propios términos:

Las mujeres se han quedado fuera de la historia no por conspiraciones malignas de los hombres en general o de los historiadores en particular, sino porque nosotras hemos considerado a la historia en términos centrados en el hombre. Hemos pasado por alto a las mujeres y sus actividades porque formulamos preguntas a la historia que son inapropiadas para las mujeres. Para rectificar esto, e iluminar las áreas oscuras de la historia, debemos durante un tiempo, enfocarnos a una investigación *centrada en la mujer*, considerando la posibilidad de la existencia de una cultura femenina *dentro* de la cultura general que comparten hombres y mujeres. La historia debe incluir un relato de la experiencia femenina a través del tiempo y debiera incluir el desarrollo de una conciencia feminista como un aspecto esencial del pasado de las mujeres. Ésta es la tarea principal de la historia de las mujeres. La pregunta central que surge es: ¿cómo sería la historia si se viera a través de los ojos de las mujeres y estuviera ordenada por valores definidos por ellas?⁴⁶

Esta propuesta se observa claramente en el relato ya que la perspectiva narrativa es femenina, por lo que la 'reconstrucción' que se hace de los hechos históricos y del héroe revolucionario revela imágenes que humanizan al personaje histórico, pero sobre todo, visualiza la necesidad de analizar y actuar sobre las situaciones de desigualdad, discriminación e intolerancia generadas a partir del ser hombre o mujer. Es así como esta autora chicana comienza a

⁴⁶ Citado en Elaine Showalter, *Op. Cit.*, p. 101

marcar una distancia entre el personaje histórico y el hombre común llamado Emiliano Zapata. En relación con su historiografía se pueden observar las características del sujeto exitoso, violento, aventurero, intrépido, fuerte y conquistador que lo colocaron por encima incluso de otros hombres. En la 'reconstrucción' de Inés Alfaro, esa imagen mítica se ve ironizada:

These stupid country girls, how can they resist you? The magnificent Zapata in his elegant charro costume, riding a splendid horse. Your wide sombrero a halo around your face. You're not a man for them; you're a legend, a myth, a god(100).⁴⁷

En esta cita por ejemplo, se puede observar como se parodia el discurso tradicional, al retomar incluso las palabras que podríamos leer en cualquier típico "pie de foto" aludiendo a Emiliano Zapata. En palabras de Inés, Zapata no es el ser legendario, mítico, o semidiós. Ella no se incluye entre esas "stupid country girls" que lo idolatran al decir: "I'm not other women"(86). De esta forma, Zapata es el hombre ordinario al que se le ha despojado de sus ropas, ya que ella lo evoca desnudo, sin el traje de charro que lo caracteriza. Sin la investidura de héroe, de 'macho mitificado', es un ser vulnerable que duerme bajo el amparo y mirada protectora de Inés (recordemos las primeras líneas del cuento). Además, el lenguaje que utiliza es de ternura, ella se refiere a él con palabras cariñosas como si fuera un niño pequeño: "Sleep, *papacito*. There, there. It's only me- Inés. *Duerme, mi trigueño, mi chulito, mi bebito*. Ya, ya, ya"(86).

Como consecuencia de esta "elección vocal en primera persona",⁴⁸Inés Alfaro no puede acceder a ninguna otra conciencia que no sea la suya, por lo que la interioridad de Zapata queda sellada en el silencio. Para Inés, el

⁴⁷ El subrayado es mío.

⁴⁸ Luz Aurora Pimentel, *Op. Cit.*,p.168

'silencio' de los hombres es como una 'incapacidad' de poder decir lo que realmente sienten, por todos los preceptos que ellos mismos se han fabricado: "Even if you had the word, you could never tell me. You don't know your own heart, men. Even when you are speaking with it in your hand"(94). Así, el silencio deja de ser una imposición narrativa para el personaje femenino y en cambio se le adjudica al personaje masculino, llegando a ser incluso como una característica del propio Zapata, por ejemplo cuando ella dice: "You and I, we've never been much for talking, have we? Poor thing, you don't know how to talk."(89). Inés puede interpretar el 'silencio' de Zapata como un lenguaje, silencio que paradójicamente se vuelve una forma de comunicación entre ambos: "From your silences, I understood I was not to question our marriage. It was what it was. Nothing more..."(96) y cuando reitera: "A silence between us like a language"⁴⁹. When I held you, you trembled, a tree in rain. Ay Miliano, I remember that, and it helps the days pass without bitterness"(99).

Las palabras no dichas por él se vuelven entonces una necesidad para ella: "All I've wanted was words, that magic to soothe me a little, what you could not give"(105); el silencio de Zapata la lleva a exigir esas palabras, mismas que comienza a resignificar, al mismo tiempo que cuestiona el discurso patriarcal tradicional. La orientación ideológica del relato se puede percibir claramente ya que la palabra en boca de los hombres es descrita como un arma, que mutila, que mata:

Mujeriego. I dislike the word. Why not hombreriega? Why not? The word loses its luster. Hombreriega. Is that what I am? My mother? But in the mouth of men, the word is flint-edged and heavy, makes a drum of the body, something to maim and bruise, and sometimes kill. (105)

⁴⁹ El subrayado es mío.

En el relato, el poder de esta arma es de Inés: ella es la que habla, quien puede proponer nuevos significados y cambiar el sistema de las cosas. A través del personaje de Inés se cuestiona el discurso patriarcal el cual no acepta contrapartes (por ejemplo al de "mujeriego" - "hombrieriega") y castiga cualquier acto de rebeldía explícito. Esto se hace evidente en la historia de la madre de Inés, a quien los hombres del pueblo asesinaron en un acto de violación, por "hombrieriega":

The star of her sex open to the sky. Clouds moving soundlessly, and the sky changing color. Hours. Eyes still fixed on the clouds the morning they find her -braids undone, a man's sombrero tipped on her head, a cigar in her mouth, as if to say, this is what we do to women who try to act like men.(111)

Las últimas palabras de esta cita, "this is what we do to women who try to act like men", reflejan la intolerancia masculina y la actitud de dominación y violencia hacia las mujeres que ha prevalecido en las culturas patriarcales (llámesele mexicana o chicana). La descripción de acciones violentas cometidas por los hombres que castigan a una mujer por ser "hombrieriega", se contraponen con la benevolencia con la que se observa el hecho de ser "mujeriego". Esto es casi una 'virtud' que se le atribuye al héroe revolucionario.

En la biografía de Zapata, *El amor a la tierra* aparece la siguiente cita:

Las noches las pasaba con una mujer de la población; engendró dos hijos, por lo menos, en Tlaltizapán. Las malas lenguas decían en ese tiempo que Zapata no vivía con una mujer sino con tres hermanas, "*bajo el mismo techo y en medio de la mayor armonía*". Esa democracia amorosa la desplegó antes y después de aquel paréntesis: tuvo no menos de veinte mujeres y procreó no menos de siete hijos.⁵⁰

En el relato de Inés se observa "ese discurso paródico de dos voces" en el que se puede leer la frase anterior, pero al mismo tiempo se escucha una segunda

⁵⁰ Enrique Krauze, *Emiliano Zapata. El amor a la tierra*. Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 94. Las cursivas son mías.

voz, la de Inés, quien evidencia la injusticia y la desigualdad hacia las mujeres en esa aparente 'democracia amorosa':

"They say you have three women in Jojutla, all under one roof. And that your women treat each other with a *most extraordinary harmony, sisters in a cause who believe in the greater good of the revolution...* I say they can all go to hell, those newspaper journalists and the mothers who bore them . Did they ever ask me?(100).

En la escritura femenina este discurso "a dos voces siempre encarna las herencias sociales, literarias y culturales tanto de los silenciados como de los dominantes."⁵¹La segunda voz parodia y desarticula el discurso revolucionario del héroe que lucha por la igualdad de los hombres, por suprimir el abuso de los ricos y poderosos sobre los pobres e indefensos, pero que sigue haciendo a un lado la integridad y los derechos de las mujeres, incluso los de la propia. Y pone en claro la diferencia de la palabra en boca de las mujeres. En su relato Inés confronta lo dicho por los hombres, su perspectiva de los hechos, al mismo tiempo que cuestiona su papel como mujer al hombre y no al héroe revolucionario:

What is it I am to you? Sometime wife? Lover? Whore? Which? To be one is not so terrible as being all. I've needed to hear it from you. To verify what I've always thought I knew...Ay Miliano, don't your see? The wars begin here, in our hearts and in our beds. You have a daughter. How do you want her treated? Like you treated me?(105).

Este discurso refleja también el silencio ancestral impuesto a las mujeres por medio del abuso y dominio de los hombres en la sociedad patriarcal:

Before the war, it was the *caciques* who were after the young girls and the married women. They had their hands on everything it seems -the land, law, women[...]*Desgraciados*. All members of one army against us, no? The *federales*, the

⁵¹ Elaine Showalter, *Op.Cit.*, p. 105

caciques, one as bad as the other, stealing our hens, stealing the women at night. What long sharp howls the women would let go when they carried them off. The next morning the women would be back, and we would say *Buenos días*, as if nothing had happened(101).

En esta cita se describe una imagen cotidiana de la Revolución en la que se hace evidente el dominio masculino al considerar a las mujeres un objeto más a poseer, un "botín de guerra", y pone de manifiesto otra forma de 'silencio', esta vez más colectiva. Se trata del 'silencio' de las mujeres tras la violación, asociada a la vergüenza que las obliga a callar y que queda entre las 'cosas' que ellas guardan. Como se puede ver en el pasaje citado, el rapto y la violación de las mujeres era un asunto cotidiano durante el periodo revolucionario y que sigue persistiendo en la actualidad⁵².

Esta actitud de dominio y violencia contra las mujeres nos lleva al cuestionamiento del discurso patriarcal, cuestionamiento que en el relato está en voz de Inés quien 'renarra' lo dicho en la historia a partir de otra perspectiva. Esta nueva perspectiva es la de la mujer con 'el poder de la palabra'. Este poder se encuentra vinculado con la brujería, una estigmatización que ha pesado sobre las mujeres que de alguna forma han atentado contra lo establecido. La brujería es el poder sobrenatural que hace a Inés diferente a otras mujeres y que le permite establecerse por encima de los mismos hombres, lo que la hace doblemente peligrosa a los ojos de la autoridad

⁵² De los múltiples casos de violencia contra las mujeres ocurridos en el México actual citamos dos: el "caso Tláhuac" en el cual se denunció la violación de tres mujeres por 15 policías ocurridas entre el 19 y el 21 de julio de 1998. A la fecha sólo se ha consignado a 5 de los presuntos implicados. El otro es el de "las muertas de Juárez" en el que se ha documentado el asesinato de unas 200 mujeres ocurridos en Cd. Juárez. De este caso retomamos un extracto del libro *Las muertas de Juárez* de Víctor Ronquillo: "en lotes baldíos, cañadas, parajes y hasta en los drenajes siguieron apareciendo cuerpos de mujeres ejecutadas. La mayoría eran morenas de cabello rojizo. Sus cuerpos eran arrojados como basura y presentaban la cabeza machacada, los senos cercenados y en algunos casos, las autopsias daban cuenta de la presencia de un líquido blanco que era detectado en la vagina y que sigue siendo un misterio porque las autoridades ocultan la información". *Proceso* 1190, 22 de agosto de 1999, p.8

patriarcal. Inés es la mujer investida de poderes sobrenaturales, bruja-curandera, con lo que se acentúa su marginación como consecuencia de lo desconocido e inexplicable que representa la naturaleza femenina:

Its only now when they murmur *bruja, nagual*, behind my back, just as they hurled those words at my mother, that I realize how alike my mother and I are. How words can hold their own magic. How a word can charm, and how a word can kill(105).

Desde esta postura sobremarginada, Inés hace suya la palabra y se 'desplaza' hacia una marginalidad 'asumida' por ella mediante la cual adquiere poder propio: "If I am a witch, then so be it, I said. And I took to eating black things - *huitlacoche* the corn mushroom, coffee, dark chiles, the bruised part of fruit, the darkest, blackest things to make me hard and strong"(106). A través de este personaje, Cisneros explora la imagen de la bruja⁵³, quien tiene un poder muy particular: el de hablar y tener palabras que le sirven para narrar una historia. Con este hecho se establece un paralelismo con el poder de la escritora contemporánea quien tiene palabras y significados con los cuales no sólo construye sino 'reconstruye' y cuya labor tiene por intención: "to recuperate, reintegrate and recodify the fragmented language of the female body, to construct, if such a thing is possible, a tentative dictionary of the unspoken"⁵⁴.

Esta imagen de la bruja retoma la bipolaridad con la que se ha representado a las mujeres: las buenas son calladas, sumisas, no toman las riendas de su propia vida, su bondad reside en la renuncia y ausencia de sí;

⁵³ Como Sandra Cisneros dice en entrevista: La pregunta era cómo crear una mujer que fuera la igual de un general, tomando en cuenta que era indígena y pobre. La podía hacer *puta* o *bruja*... mejor *bruja*. Entonces continué investigando sobre una de mis heroínas favoritas: María Sabina y la usé a ella y a Teresita Urrea, y a todas aquellas mujeres que había conocido en distintas partes del mundo que han tenido experiencias espirituales y que son chamanes". Citado en Claire Joysmith *Op. Cit.*, Claire Joysmith, "Municiones envueltas en papel picado. Entrevista a Sandra Cisneros", en "El Dominical", *El Nacional*, 23 de septiembre de 1993, p.6

⁵⁴ Debra Castillo, *Talking Back. Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*, Cornell University Press, Ithaca, 1992, p.65

mientras que las malignas, son las que transgreden las normas y se rebelan al poder establecido, son activas y ejercen la autodeterminación individual:

A las mujeres que han cuestionado los roles que tradicionalmente les fueron asignados y han manifestado el deseo de cambiar, se les ha juzgado duramente. En muchas ocasiones se les excluyó de su ámbito social, se les tachó de locas y calificó de brujas a las más peligrosas por el poder establecido. En un mundo que condena la expresión del ser femenino a la oscuridad y al silencio, es donde surge la idea de la bruja⁵⁵.

En este relato Inés Alfaro es la mujer ordinaria con un 'poder' que la transforma, ya que ella misma lo desarrolla y va asimilando como una forma de crecimiento. Ella se reconoce como parte de una "genealogía" de "seres diferentes" (de brujas) y lo confirma en la historia de su madre, su tía Chucha, su hija Malenita e incluso de sus nietas.

El poder de Inés Alfaro se constituye en el 'poder de la palabra' o 'palabra magia', es decir, ese poder que le permite 'autonarrarse' y 'autocrearse' con palabras cuyo significado 'cambian' al estar en boca de ella pues se han reescriturado bajo otra perspectiva. Rachel Blau Duplessis ha dicho que la simple idea de inscribir la voz o "lado" de la mujer en un relato conocido (relatar la misma historia desde otro lado) "crea una dinámica de crítica a partir de la simple inversión o de un experimento con un punto de vista aparentemente contenido"⁵⁶. Por lo que en el relato de Inés, la misma historia, vista desde ese 'otro' lado, propone la 'inversión' de posturas genéricamente estereotipadas por el mito y la leyenda, como son, la de la mujer dormida que despierta gracias al beso masculino, o la mujer a quien un hombre vela

⁵⁵ Mónica Hernández Arrieta, *Op. Cit.*, p. 7

⁵⁶ Rachel Blau Duplessis, "Otramente" en *The Pink Guitar: Writing as Feminist Practice*, traducción de Nattie Golubov, en *Otramente... Op. Cit.*, pp. 243-264, p.250

protectoramente. Inés Alfaro es el elemento activo, ya que con sus 'poderes' de bruja, observa y contempla cada movimiento, cada gesto de Emiliano:

Sleep, *papacito*. It's only Inés circling above you, wide-eyed all night. The sound of my wings like the sound of a velvet cape crumpling. A warm breeze against your skin, the wide expanse of moon-white feathers as if I could touch all the walls of the house at one sweep[...] I'm always awake when you are here. Nothing escapes me. No coyote in the mountains, or scorpion in the sand. Everything clear.⁵⁷ (88)

En la iconografía mexicana, las posturas tradicionales de la mujer inerte y del hombre protector se han perpetrado a través de las figuras legendarias de la mujer dormida, Iztaccihuatl, y el príncipe Popocatépetl; posturas que en esta recreación quedan invertidas, trastocadas e incluso son parodiadas puesto que Inés es el ser protector, a su manera, ya que la imagen puede ser de ángel o de un ave de rapiña. Ella es quien vela el sueño del hombre inerte y no como se había plasmado anteriormente⁵⁸. Esta inversión de posturas tradicionales⁵⁹ refleja también la circunlocución que ya mencionamos y que en la cita anterior está 'materializada' en una imagen visual ya que Inés misma se transforma en el ave que sobrevuela 'en círculos' el cuerpo que protege, que vigila.

El personaje de Inés Alfaro es dinámico y no se ajusta a una moral que exige silencio. Ella es sabia y fuerte, además transgrede una actitud atribuida por la tradición casi exclusivamente a los hombres: expresar abierta y detalladamente su deseo -en este caso, del cuerpo masculino. Ella describe y recorre palmo a palmo el cuerpo de Emiliano: "[...] Run my tongue from the hollow in your throat, between the smooth stones of your chest, across the tail

⁵⁷ El subrayado es mío.

⁵⁸ Por mencionar alguna, está la representación pictórica de Ruelas en *El castillo de la nostalgia*, "donde la mujer dormida coincide con las montañas lejanas, y es sobrevolada por aves siniestras". José Ricardo Chaves. *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*. UNAM, México, 1997, p. 75

of down below the navel, lose myself in the dark scent of your sex”(110). Es otra manera de 'desestabilizar y alterar', como señalábamos en la cita de Linda Hutcheon, las formas tradicionales de representación de las mujeres, al ser el personaje femenino quien describe el objeto 'amoroso' o de deseo.

En su concepción moral, Inés integra razón y cuerpo, sentir y pensar, amar y odiar. Muy lejos de su estereotipo de “bruja”, podemos leerla como una mujer en búsqueda de su identidad plena:

We drag these bodies around with us, these bodies that have nothing at all to do with you, with me, with who we really are, these bodies that give us pleasure and pain. Though I've learned how to abandon mine at will, it seems to me we never free ourselves completely until we love, when we lose ourselves inside each other. Then we see a little of what is called heaven. When we can be that close that we no longer are Inés and Emiliano, but something bigger than our lives. And we can forgive, finally(89).

El 'poder de la palabra' le permite oscilar como decíamos, entre los hechos del presente, pasado y futuro. Este poder se explora como el eje central de búsqueda y construcción de la identidad femenina. En el discurso patriarcal lo femenino es tematizado como “una masa inseparable e incapaz de producir individualidades, los varones son conceptualizados como individuos por ser creadores de la cultura y capaces de elevarse a la abstracción”⁶⁰. La perspectiva narrativa de Inés modifica esto, ya que ella se desplaza de ser 'masa inseparable' y rompe con el 'silencio' que se le impuso al narrativizar los hechos de la historia. Incluso incorpora la suya y la de otras mujeres (su madre, su tía, sus hijas y hay momentos en los que 'sueña' a las otras mujeres e hijos de Zapata) con lo que se inserta en el discurso histórico.

⁵⁹ En el siguiente apartado veremos cómo esta imagen de posturas invertidas, trastocadas, se vuelven a retomar incluso con mayor ironía en el cuento “*Bien Pretty*”.

⁶⁰ Rosa Cobo Bedia, *Op.Cit.*, p. 62

Inés finalmente se 'renarra' a sí misma a través del 'poder de la palabra', poder por el cual las mujeres se reinventan, se insertan en la historia de su pueblo, ya sea mexicano o chicano. Con el rompimiento de los silencios y las figuras arquetípicas que se han impuesto por tradición, esta mujer es capaz de re-narrar lo no-dicho, de transgredir la forma en la que se ha descrito a otras mujeres, como silencios o como objetos. En su narración no sólo se desmitifica al héroe revolucionario, sino que se crea "una distancia a través de la ironía , entre la voz autorial-patriarcal de los historiadores en tanto responsables de narrar hechos verificables y la voz autorial-ficcional-femenina de Cisneros que le presta voz a una mujer silenciada históricamente".⁶¹Al evocar la imagen legendaria de la mujer dormida Ixtaccíhuatl y el príncipe Popocatépetl pero con posturas invertidas, ya que Inés cuida y vigila a su hombre, se parodia la reproducción de estereotipos y comportamientos regidos por el patriarcado.

El poder de la palabra permite así a la propia Cisneros no sólo rescatar, recrear y reinventar un legado mexicano que permea un proceso en constante creación y movimiento: el de la mujer chicana y su incidencia en los procesos sociales y culturales de su pueblo.

⁶¹ Claire Joysmith, *Op.Cit.*, p.176

Capítulo III: Tercera estación, “*Bien Pretty*”.

El tercer cuento que hemos seleccionado es “*Bien Pretty*”, el cual forma parte del ‘entramado’ o tejido que Sandra Cisneros va construyendo hacia la propuesta de género y chicanidad que observamos en su obra. Aunque “*Bien Pretty*” es el último cuento de la colección titulada *Woman Hollering Creek and other stories* no podríamos decir que sólo ‘cierra’ una colección sino por el contrario, este relato ‘abre’ las múltiples posibilidades de expresión que se encuentran contenidas en las diferentes voces que participan en la construcción de una nueva conciencia del ser “chicano(a)”.

Como hemos visto en los dos cuentos anteriores, la propuesta de género de esta autora chicana se construye al transgredir los diferentes estereotipos que se han creado en torno a las mujeres en las sociedades mexicana y chicana. Los estereotipos que hemos analizado, están relacionados con la subjetividad femenina, con el ámbito de la familia y el matrimonio (como ocurre en el caso del personaje de Cleófilas en el primer relato); así como también con los diferentes ‘estigmas’ que se le han atribuido (el de ‘la Llorona’, como la mujer que está condenada a llorar o a lamentarse eternamente; o el de ‘la bruja’, explorado en el personaje de Inés Alfaro en el cuento anterior).

Esta trasgresión de estereotipos y desestabilización del discurso tradicional se logran al escuchar la voz de quienes no la habían tenido. Así, es posible conocer una historia desde el ‘otro’ lado, de donde no se han dicho las cosas, es decir, desde la perspectiva femenina. El análisis de ambos relatos nos ha permitido identificar la presencia de diferentes voces y formas de ‘silencio’ que continúan marcándose intencionalmente en algunos personajes

femeninos y masculinos. Estos 'silencios' encaminan al lector hacia un reconocimiento y revaloración de la experiencia femenina, hecho que hace posible escuchar las voces de 'lo no-dicho', tal y como ocurre en "Eyes of Zapata". Ahí, Sandra Cisneros nos lleva a la reconstrucción del personaje histórico de Emiliano Zapata a través de la narración de una mujer quien permanecía en el anonimato hasta que articula un discurso propio. El héroe revolucionario se ve desplazado ya que en realidad la historia que se narra es la de ella, la historia de Inés Alfaro.

Partiremos entonces de los diferentes 'silencios' que se manifiestan también en "*Bien Pretty*". Como ya mencionamos antes, una característica común de estos tres relatos es que son narrados por mujeres. La chicana, Lupe Arredondo, protagonista-narradora de este relato comienza a narrar los últimos acontecimientos que ocurren en su vida, como el hecho de cambiar de una ciudad a otra por motivos de trabajo. Entre estos últimos acontecimientos se encuentran sus vivencias y el recuerdo de Flavio Munguía, mexicano de quien se enamora.

En forma retrospectiva se ubica en el momento en que decide establecerse en Texas. La casa en la que habita se encuentra infestada de cucarachas y providencialmente recibe un anuncio de exterminadores de plagas. Ella responde el anuncio y es como conoce a Flavio, quien trabaja para su tío. A Lupe, quien es artista plástica, le encantan los rasgos de este hombre y quiere plasmarlos en un príncipe Popocatépetl que piensa incluir en una de sus obras. De esta forma es como entran en contacto y se desarrolla la trama en tanto que establecen una relación amorosa que termina abruptamente cuando él le confiesa que tiene que ir a ver a una de sus dos esposas en

México. El rompimiento la lleva en momentos a la depresión, pero logra sobreponerse al ver de forma accidental una de las telenovelas de moda. A través de la telenovela empieza a darse cuenta de los estereotipos que se han creado en torno a la forma de ser, pensar y sentir de las mujeres, así como lo que se reproduce y fomenta en sus tramas y personajes. Esto último la lleva a reconsiderarse como mujer y a pensar en otras mujeres que buscan en las telenovelas evadir sus propios sentimientos. Este tema puede ser demasiado trivial o intrascendente, sin embargo, a través de la forma en la que se articula a los personajes, las acciones narradas y la perspectiva que predomina en el relato, se nos ofrece un amplio abanico de los marcadores de género, de clase y cultura que esta escritora chicana imprime a sus escritos.

Como lo hicimos en el análisis de los relatos anteriores, partimos entonces de los silencios que se encuentran en este relato. El primero es el 'silencio' del personaje masculino, a través del cual se pone de manifiesto que en la narrativa escrita por mujeres, las cosas cambian ya que, parafraseando a Marcela Lagarde, "los hombres no son modelo ni estereotipo como se ha impuesto en las historias de la hegemonía patriarcal"⁶². En consecuencia, a la protagonista se le adjudica 'el poder de la palabra'. Ella, Lupe Arredondo, convierte en 'objeto' de su acto narrativo a Flavio Munguía al incluirlo en su historia. A nivel narratorial, este aspecto llama nuestra atención pues como señala Luz Aurora Pimentel "particularmente en narraciones en primera persona [...] toda descripción de la alteridad de un personaje está coloreada

⁶² Marcela Lagarde, "Los derechos de las humanas y la democracia genérica". Tomado de Estudios básicos de Derechos Humanos (tomo IV), p. 16.

por la subjetividad del personaje que describe, o por la subjetividad de la conciencia focal a través de la que el narrador hace la descripción”⁶³; este aspecto es determinante en la medida en la que Lupe Arredondo se convierte en la única fuente de información narrativa y es su ‘subjetividad’ la que priva:

He wasn't pretty unless you were in love with him. Then any time you met anyone with those same monkey eyes, that burnt-sugar skin, the face wider than it was long, well, you were in for it(137).

Esta cita inicia el relato, a partir de ella se nos da una descripción de la apariencia física del personaje masculino en la cual se le resta humanidad al describirlo con “monkey eyes”. El efecto que produce es que ironiza de tal forma su ‘objeto amoroso’ que lo percibimos como una caricatura; este hecho se justificará con la visión que se hace de Flavio como el típico ‘macho mexicano’; que puede estar ligado a varias mujeres bajo un concepto superficial y muy personalista del amor. Sin embargo, a pesar de que ella reduce e ironiza al personaje masculino, lo reconoce también como una parte importante de su historia personal, como el elemento opuesto, constante e indispensable, que se necesita para lograr todo balance, como se describe en la siguiente cita:

I was explaining yin and yang. How sexual harmony put one in communion with the infinite forces of nature. The earth is yin, see, female, while heaven is male and yang. And the interaction of the two constitutes the whole shebang. You can't have one without the other. Otherwise shit is out of balance. Inhaling, exhaling. Moon, sun. Fire, water. Man, woman. All complementary forces occur in pairs. “Ah” said Flavio, “like the *mexicano* word ‘sky-earth’ for the world”. “Where the hell did you learn that? The *Popul Vuh*?”. “No,” Flavio said flatly. “My grandma Oralia.” (149)

⁶³ Luz Aurora Pimentel, *Op.Cit.*,p. 75

De igual forma, en el relato se abordan situaciones que tienen esta constante de alteridad: risa-llanto, amor-desamor. Por lo que las cosas son dichas para provocar risa, pero sólo en apariencia; en otras palabras se plantean diálogos en los que se ironiza de tal forma, que se produce un efecto de cierta ligereza. Sin embargo, esto guarda un trasfondo, lleva una doble intención. Por ejemplo, al caracterizar a Flavio por su apariencia física nos da en buena medida su "retrato moral". Al proyectarnos la imagen del personaje masculino, la narradora define de manera "oblicua" su propia postura ideológica, e incluso la de la autora. El que la protagonista esté enamorada del "macho" mexicano refleja también cierta 'idealización' de las raíces mexicanas de los chicanos/as que se han mantenido como un rasgo característico de su expresión artística y cultural. Por ejemplo, en las imágenes recurrentes del origen del hombre en la literatura o en las artes plásticas se evocan imágenes que tienen su origen en la mitología prehispánica (principalmente de los mayas o de los aztecas), y que se encuentran contenidas también en este relato:

God made you from red clay, Flavio, with his hands. This face of yours like the little clay heads they unearth in Teotihuacán[...]Used obsidian flints for the eyes, those eyes dark as the sacrificial wells they cast virgins into[...] Thought for a long time before deciding on this nose, elegant and wide. And the mouth, ah! Everything silent and powerful and very proud kneaded into the mouth. And then he blessed you, Flavio, with skin sweet as burnt-milk candy, smooth as river water[...]

Sin embargo, también es a través de los personajes masculinos que se ironizan muchas de las actitudes machistas y discriminatorias de los hombres, como se puede percibir en la voz de este personaje que las cuestiona:

Eddie [...] who lectured me night and day about human rights in Guatemala, El Salvador, Chile, Argentina, South Africa, but never said a word about the rights of Blacks in Oakland, the kids of the Tenderloin, the women who shared his bed[...]

Eddie. *That* Eddie. With a blonde. He didn't even have the decency to pick a woman of color(142).

Esta narración en primera persona enfatiza principalmente la idea del 'poder de las palabras' en manos de las mujeres como una facultad enunciativa a través del "yo". El poder de las palabras de Lupe Arredondo 'influye' en la conducta de Flavio quien era una persona 'común y corriente', hasta el momento en que la conoce. Es ella quien desea 'hablar de él', incluirlo en su historia, bajo su mirada amorosa y la 'magia' de sus palabras, este hombre ordinario se transforma y adquiere belleza:

I'm to blame. Flavio Munguía was just ordinary Flavio until he met me. I filled up his head with a million and one *cariñitos*. Then he was ruined forever. Walked different. Look people in the eye when he talked[...]Once you tell a man he's pretty, there's no taking it back. They think they're pretty all the time. And I suppose, in a way, they are(136).⁶⁴

Se trata de un discurso en el que se puede apreciar la propia caracterización de Lupe y la de otros personajes; ella va construyendo de manera gradual una personalidad individual a través de los rasgos idiolectales, estilísticos e ideológicos que se encuentran contenidos en su narración, por ejemplo en la frase "walked different" de la cita anterior. En el inglés formal la palabra que esperamos encontrar es el adverbio "differently", y no un adjetivo (different) modificando al verbo. El hecho mismo de incluir palabras en español nos revela una posición social y cultural que está relacionada con la idea de mantener un 'lenguaje-código' interno que funcione como marcador de identidad y de resistencia pues aunque en inglés podría encontrarse un equivalente a esas palabras se elige no utilizarlo.

⁶⁴ El subrayado es mío.

Bajo la perspectiva de este personaje femenino, el lenguaje adquiere otros significados. El lenguaje se refleja como una característica intrínseca en el 'ser' chicano/a ya que no sólo transmite nociones sino sensaciones vívidas que parecen estar ligadas a la subjetividad femenina. Para Lupe Arredondo el español es "that language crooned to babies, that language murmured by grandmothers, those words that smelled like your house, like flour tortillas, and the inside of your daddy's hat (153)". Los sonidos que se le atribuyen al español son suaves como los de un arrullo e incluso se pueden palpar u oler, es decir, están estrechamente ligados a los sentidos y éstos a la memoria, a la evocación. Por el contrario, los del inglés son descritos de manera impersonal, como algo que no se asimila del todo: "English with its starched r's and g's. English crunchy as apples, resilient and stiff as sailcloth"(153). Las imágenes que se recrean en la primera cita muestran una estrecha relación entre el lenguaje y las mujeres, sus charlas cotidianas, sus ámbitos (la casa, la cocina). Este aspecto del lenguaje es un marcador de identidad en tanto que refleja la formación de actitudes de la comunidad chicana que tienen que ver con conceptos de honor, raza, propiedad, roles sexuales, lazos filiales, etc., que son transmitidos casi siempre por las mujeres.

Para la propuesta de género y chicanidad que observamos es primordial modificar los aspectos del lenguaje, desligarlos del estereotipo con los que se determinan los usos, las costumbres y las tradiciones sobre 'el bien hablar' y 'el bien decir', evitando los usos despectivos sobre las cosas que se han etiquetado 'exclusivas de las mujeres' y que siguen siendo un aspecto constante en el habla de los hombres, como se ejemplifica en la siguiente cita:

Flavio's Uncle Roland asked him to come to San Antonio and help him out with his exterminating business [...] Flavio

accepted [...] at least that was better than scalping chicken-fried steak and mashed potatoes from plates, better than having to keep your hand all day in soapy water like a woman, only he used the word *vieja*, which is worse(147).

Como se puede observar, en este relato también hay una marcada 'oralidad' que se da por los diálogos entre Flavio y Lupe. El aspecto de oralidad se encuentra fuertemente arraigado en el ámbito de las mujeres ya que durante siglos se les negó el derecho al alfabeto, a la escritura y la autora lo recrea a través de lo que se ha convertido en una tradición, la de 'contar' historias (que en este cuento se encuentra evocada por el mismo nombre que lleva la abuela de Flavio, Oralía):

What I like best about working with Flavio were the stories. Sometimes while he was posing we'd have storytelling competitions. 'Your Favorite Sadness'. 'The Ugliest Food You Ever Ate'[...] One that I remember was for the category 'At Last-Justice'. It was really his grandma's story, but he told it well.
My grandma Chavela was from here. San Antonio I mean to say. She had five husbands[...] (148).⁶⁵

Las mamás, las tías, las abuelas, son las que narran historias, las que 'guardan' y transmiten conocimientos ancestrales, son las 'preservadoras de la cultura'. A nivel narratorial, esta oralidad que ya mencionábamos antes, se percibe en el relato a través de los cambios de enunciador y las diferentes frases que lo(s) identifican. Si retomamos la cita anterior como ejemplo, se puede ver el cambio de enunciador por medio de la frase "he told it well", que introduce las palabras de Flavio quien a su vez comienza a hablar en primera persona. Sin embargo, es una de las pocas ocasiones en que se da esta 'delegación' de la voz narrativa, puesto que Lupe casi siempre refiere lo que Flavio dice tal y como él lo dijo. De esta forma, el personaje masculino es

relegado a un segundo plano, puesto que la narración es de Lupe, y está construido en función de los elementos que ella quiere incluir, por ejemplo sus charlas cuando él acepta servir de modelo para su pintura, los relatos que uno y otro narran, los momentos más íntimos de su relación, etc.

Por otra parte, cuando Lupe Arredondo desdobra en su acto narrativo al personaje de Flavio, deja al descubierto los cambios radicales que se deben dar en el modo de vida de mujeres y hombres, los contenidos de la cultura y la conformación y distribución de los poderes sociales entre los géneros y las personas. A través de este personaje femenino se sugiere un tipo de mujer que se niega a seguir reproduciendo el papel tradicionalista que se le ha inculcado por generaciones. Lupe Arredondo no reacciona de la misma forma en que otras mujeres lo hacen cuando su amante las abandona, cumpliendo con el estereotipo de la típica 'dejada'. Por el contrario, tras sus 'desencantos amorosos' ella se reconstruye y establece un compromiso, no sólo consigo misma sino con otras mujeres, proponiéndose descubrir su naturaleza y la de otras chicanas. De esta forma comienza a 'investigar' lo que otras mujeres ven, la manera en la que se les ha representado, y los medios con los cuales se ha hecho esta representación, por ejemplo, en la televisión.

En las *telenovelas* de moda aparecen 'historias de la vida real' que están totalmente alejadas de un entorno inmediato, pues quienes aparecen en la pantalla no son ni los hombres ni las mujeres de su comunidad. Para Lupe Arredondo, encontrar la forma en la que pueda darse un cambio de actitud no sólo a nivel personal sino colectivo, creando una identidad 'real', no impuesta o asumida, se convierte en una preocupación inmediata:

⁶⁵ El subrayado es mío.

And in my dreams I'm slapping the heroine to her sense, because I want them to be women who make things happen, not women who things happen to. Not loves that are *tormentosos*. Not men powerful and passionate versus women either volatile and evil, or sweet and resigned. But women. Real women. The ones I've loved all my life. *If you don't like it lárgate honey*. Those women. The ones I've known everywhere except on TV, in books and magazines. *Las girlfriends. Las comadres*. Our mamas and *tías*. Passionate and powerful, tender and volatile, brave. And above all fierce (161).

Se hace evidente el rechazo al estereotipo de la mujer 'tierna y abnegada', (la que todo el tiempo se sacrifica de manera incondicional por un hombre, por un hijo o por su hogar) o la que se encuentra en el otro extremo de esta representación: la 'mujer fatal' (volatile and evil). Lupe Arredondo sabe que no es la mujer común y corriente que ve telenovelas y que va a llorar eternamente por el ser amado. Cuando empieza a definir su posición en la sociedad y frente a la vida, ella es capaz de declarar: "I love you honey, but I love me more" (163). Esta redefinición se plantea en el relato a través del cuestionamiento de las representaciones que re-escenifican a la sociedad con su lenguaje peculiar y se convierten en una forma de transmisión de ideas y valores. Es una redefinición que se logra también a través de la yuxtaposición de los personajes que interactúan como el de Lupe y Flavio, o de los personajes secundarios, como el personaje de la cajera quien sólo desea regresar a su casa para sentarse frente al televisor y 'vivir' los romances de las telenovelas y que Lupe, al querer imitarla se da cuenta de la forma en la que se condiciona a las mujeres a través de los estereotipos básicos como los que mencionamos: madres y amas de casa abnegadas, buenas, dulces, indefensas, inseguras, dependientes y confinadas al espacio privado o, sus opuestos, como objetos

sexuales: seductoras malvadas que pueden ser eróticamente usadas y desechadas.

A través del personaje de Lupe se resquebraja el estereotipo de la mujer tierna y abnegada o el de la 'volátil y malévola'. Ella es la artista plástica, la pintora que crea, y cuya perspectiva puede cambiar lo establecido. Es así como se establece un cierto paralelismo entre la caracterización de la bruja, representada en Inés Alfaro, Lupe Arredondo, la pintora, y Sandra Cisneros, la escritora. Es decir, retomamos la actitud creativa y transformadora que se encuentra contenida en cada una de ellas y que refleja la visión del artista como un *chamán*:

The artist is seen as a kind of shaman, recreating the communal space or its surrogates and winning a war against invading forces of chaos[...] the artist can win creative space ritualistically, artistically. Through creative reconstruction and projection. The space of the printed page becomes the communal writer's space of victory⁶⁶.

La modificación de los ejes estructurados de la condición de la mujer posibilita su diversificación en cuanto a los trabajos, actividades, oficios y artes en los cuales se puede involucrar. Para lograr este cambio y romper con las formas tradicionales en que se les ha representado, se deben difundir los saberes, conocimientos e interpretaciones que las mujeres producen cotidianamente. A su modo, el personaje de este cuento adquiere otra visión de sí misma como la mujer-artista que es capaz incluso de transformar mitos:

Went back to the twin volcano painting. Got a good idea and redid the whole thing. Prince Popo and Princess Ixta trade places. After all, who's to say the sleeping mountain isn't the prince and the voyeur the princess, right? So I've done it my way. With Prince Popocatépetl lying on his back instead of the princess. Of course, I had to make some anatomical

⁶⁶ Marc Zimmerman, *U.S. Latinos: Their Culture and Literature*. Chicago, 1991, p. 25

adjustments in order to simulate the geographical silhouettes. I think I'm going to call it *El Pipi del Popo*. I kind of like it(163).

Es dentro de su actividad creadora como escritora que Sandra Cisneros se enviste de la concepción de chamán y penetra en el discurso patriarcal tradicional a través de la parodia y la ironía como recursos característicos de la escritura femenina, que sirven para desarticular dichas representaciones y estereotipos. La parodia como ya vimos, plantea un juego de voces en donde se inserta una segunda voz que cuestiona y reorienta el discurso tradicional. Este cuestionamiento se percibe en las palabras de la protagonista cuando dice: "After all, who's to say the sleeping mountain isn't the prince and the voyeur the princess, right? So I've done it my way". Con lo que impugna el estereotipo de la mujer pasiva, de la mujer que yace inerte o 'dormida' tal y como se ha plasmado en la iconografía de los volcanes y que responde a los valores e 'historias' que inventaron los hombres y que ella decide cambiar al plantear una parodia en la que las posturas tradicionales quedan invertidas.

Para el teórico Mikhail Bakhtin, la parodia es "implícitamente transgresiva y subversiva de la ideología convencional, aunque la naturaleza de la subversión no podría ser del todo clara a los ojos inocentes del observador que carece de una comprensión adecuada del contexto"⁶⁷. En esta medida, resulta necesario analizar el contexto de la sociedad chicana actual que es de una gran complejidad. Por un lado, está el pueblo chicano que ha 'amalgamado' sus raíces mexicanas con elementos de la cultura anglosajona predominante, pero también con las diversas comunidades que integran la cultura estadounidense actual; por otra parte, no dejan de figurar los mexicanos

⁶⁷ *Encyclopedia of Contemporary Literary...Op.Cit.,p.604*

inmigrantes, que diariamente cruzan la frontera con la idea de alcanzar un mejor nivel de vida e incluso, como se ve representado en el personaje de Flavio, aquellos que desean verse asimilados en el "American Way of Life".

De esta forma, cuando la chicana Lupe Arredondo y el mexicano Flavio Munguía entran en contacto, se ponen de manifiesto las diferencias que existen entre ambas perspectivas, no sólo de identidad y clase sino también de género, y que la autora critica y ridiculiza en situaciones como la que se cita a continuación:

"Who dress you?"

"Silver"

"What's that? A store or a horse?"

"Neither. Silver Galindo. My San Antonio cousin."

"What kind of name is Silver?"

"It's English," Flavio said, "for Silvestre"

I said, "What you are sweetheart, is a product of American imperialism", and plunked at the alligator on his shirt.

"I don't have to dress in a sarape and sombrero to be Mexican", Flavio said, "I know who I am".

I wanted to leap across the table, throw the Oaxacan black pottery pieces across the room, swing from the punched tin chandelier, fire a pistol at his Reeboks, and force him to dance. I wanted to be Mexican at that moment, but it was true. I was not Mexican. Instead of the volley of insults I intended, all I managed to sling was a single clay pebble that dissolved on impact -perro. "Dog". It wasn't even the word I'd meant to hurl(151).

En esta cita es evidente la crítica que se hace a la forma de vida e idiosincrasia de los mexicanos, ya que plantea que el problema de identidad no es exclusivo de los chicanos sino que hay una crisis de identidad' en los mexicanos/as, al no defender sus costumbres y tradiciones dejándose influenciar por el modo de vida de los norteamericanos. La reiteración en la cita anterior "I know who I am" se puede leer 'entre líneas' puesto que Flavio Munguía, como mexicano, parece desdeñar o ignorar su pasado cuando se encuentra al otro lado de la frontera e intenta adoptar otro estilo de vida.

En "*Bien Pretty*" se recrean situaciones en torno a los diferentes aspectos culturales que están presentes en la cotidianidad de los/las chicanos/as a través de los personajes antagónicos de Lupe y Flavio. En la identidad de Lupe, se ve este 'amalgamiento' en la diversidad de cosas que lleva consigo, y que tienen sus raíces tanto en la cultura mexicana y latina en general:

My grandmother's *molcajete*. A pair of flamenco shoes with crooked heels. Eleven *huipiles*. Two rebozos -*de bolita y de seda*. My Tae Kwon Do uniform. My crystals and copal. A portable boom box and all my Latin tapes -Rubén Blades, Astor Piazzolla, Gipsy Kings, Inti Illimani, Violeta Parra, Mercedes Sosa, Agustín Lara, Trio Los Panchos, Pedro Infante, Lidia Mendoza, Paco de Lucía, Lola Beltrán, Silvio Rodríguez, Celia Cruz(141).

Esta diversidad es el resultado cultural, de la gente llámese mexicana o de alguna otra nacionalidad, que se ha encontrado inmersa en un país como Estados Unidos y que no ha dejado sus orígenes culturales y de clase, sino que, por el contrario, los sigue manteniendo y los revalora. En el caso particular de los chicanos, estos retoman varios elementos de la cultura mexicana para forjarse una propia:

It [being 'chicano' or 'latino'] suggests ethnic pride and cultural affirmation, not the hiding of black and brown blood that is implicit in the 'Hispanic' label. Thus the term expresses paradox, complexity and defiance. It has to come to stand for an affirmation of a struggle against racism, sexism and classism".⁶⁸

⁶⁸Marc Zimmerman, *Op.Cit.*,p.14

Lo que a los ojos del mexicano no tiene o ha perdido valor (por decir algo, el molcajete de la abuelita, o usar un rebozo) se aprecia de manera diferente ante la perspectiva de este personaje femenino chicano quien plantea que no sólo hay que buscar la reafirmación o construcción de una identidad, sino de integrar a un proyecto cultural y social la condición de género, las funciones y roles de las mujeres y su revaloración, de tal manera que, la maternidad por ejemplo, deje de ser magnificada como el acto pleno femenino. Social y culturalmente es importante la construcción de una identidad, pero más aún que se pueda incluir una noción de género que admita a las mujeres como sujetos(as), como protagonistas de sus propias vidas, acorde con lo que plantea este 'nuevo feminismo': "ser humanas remite a las mujeres a ser-en-el-mundo, sin mediaciones, para existir-en-el-mundo-, para convivir y compartir con otras y con otros, en condiciones de equidad, los afanes por desenajenar la vida o por enriquecerla"⁶⁹.

A partir del proyecto de identidad de la comunidad chicana, en el cual han participado tanto hombres como mujeres en los barrios, en la actualidad se sigue luchando por el respeto a la diversidad de expresiones que la constituyen, se replantea que la relación entre los géneros no excluya ni limite a los hombres ni que se restrinja a las mujeres intelectuales. Lo escrito por las mujeres nos permite explorar el microcosmos de la vida cotidiana, encontrar las múltiples formas de resistencia y proyección creativa que trascienden los cánones literarios. Esta idea nos hace pensar en las palabras de Hélène Cixous quien asevera que "Writing is precisely the very possibility of change, the space that can serve as a springboard for subversive thought, the precursory movement of a transformation of social and cultural structures"⁷⁰.

Por medio del personaje de Lupe Arredondo, Cisneros plantea el autoreconocimiento y valoración del ser mujer, no como objeto de contemplación, uso y deshecho, sino como parte de muchas mujeres con derecho a construirse socialmente, desde y en su experiencia como 'sujetas en completud'⁷¹; por esta razón, en el cuento, la voz que se escucha es la de una

⁶⁹ Marcela Lagarde. *Op.Cit.*, p. 17

⁷⁰ "The Laugh of the Medusa", en Elaine Marks e Isabelle de Courtivron (eds.), *New French Feminisms: An Anthology*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1980, p.249

⁷¹ Marcela Lagarde plantea que la humanización femenina implica de manera ineludible la redefinición de la experiencia erótica de las mujeres y con ello de los cuerpos femeninos, de la subjetividad y de la

mujer que parte de su propia experiencia erótica. En este sentido, se observa también una transformación en la protagonista-narradora.

El cambio se puede trazar desde el pasado en el que conoce a Flavio al presente de la enunciación. Este cambio se percibe también en el tono narrativo, el cual pasa de la evocación del ser amado, a la ironía y caricaturización del mismo hasta llegar a una reconciliación no con el hombre que la engaña y abandona sino consigo misma, con los nuevos propósitos que se fija: "We are going to right the world and live. I mean live our lives the way lives were meant to be lived. With the throat and wrists. With rage and desire, and joy and grief, and love till it hurts, maybe. But goddamn, girl. Live"(163).

Al ridiculizar a su enamorado e ironizar su enamoramiento, ya que en sus palabras hay tintes melodramáticos, se ríe también un poco de sí misma, al reconsiderar sus errores y aciertos. Es decir, reírse de sí misma es una forma de autocrítica, una especie de 'catarsis', como Gloria Kaufman puntualiza: "By joking, we rehumanize, recivilize ourselves. By joking, we remake ourselves so that after each disappointment we become once again capable of living and loving".⁷²Esta capacidad de reírse de uno mismo, hace posible que Lupe Arredondo se reconstruya después del desencanto amoroso y pueda criticar las imágenes que se han creado en el discurso patriarcal sobre el "deber ser de las mujeres", los estereotipos que se reproducen día a día en las telenovelas.

Sandra Cisneros proyecta una posibilidad de cambio que cuestiona la marginalidad de las mujeres en la sociedad patriarcal y que, en el caso particular de las chicanas, se diría que es triple por el hecho de pertenecer a un grupo minoritario en la sociedad norteamericana; por las implicaciones sociales y morales de ser mujer en una sociedad patriarcal y por ser "chicano(a)" frente a los mexicano(a)s. En esta propuesta de género y chicanidad queda expuesta la crítica al sistema de vida mexicano-americano, sus problemas, sus mitos; pero sobre todo se replantea la facultad creativa de las mujeres que puedan modificar lo anterior, lo ya dicho: "By creating a new mythos-that is, a change in the way we perceive reality, the way we see

identidad erótico-corporal de las mujeres, con el sentido de construir socialmente a las mujeres desde y en dicha experiencia.

⁷² Gloria Kaufman and Mary Kay Blakely. *Pulling our own strings*. Pp. 15-16

ourselves and the way we behave-la *mestiza* creates a new consciousness"⁷³. La propuesta de género se articula con base en el reconocimiento y valoración del 'ser mujer' como ente creador que busca sus espacios y lucha cotidianamente por ellos. Una mujer que construye y reconstruye su propia identidad, su propio ser.

⁷³ Gloria Anzaldúa. *Making faces, Making Soul. Haciendo Caras. Creative and Critical Perspectives by Women of Color*. Aunt Lute Foundation Books. San Francisco, 1990, p.379

CONCLUSIONES

Nuestro análisis de los cuentos de Sandra Cisneros pretende, sobre todo, destacar la importancia de que las voces narrativas sean las de mujeres que irrumpen, modifican o alteran el discurso patriarcal tradicional. Esto nos remite a la labor literaria femenina que ya desde finales del siglo XVIII en Europa pudo expresarse a través de diferentes voces de mujeres quienes afirmaron que la hegemonía masculina robaba la identidad, devaluaba el lenguaje y la cultura. De tal forma que para la lucha feminista, el "nombrar y dar voz a la experiencia personal es una parte importante -fundamental- del proceso de politización, especialmente para los grupos "enmudecidos"⁷⁴.

A través del acto de narrar se presentan diferentes personajes, conductas o tramas que representan una cultura determinada e, indudablemente, cada autor se encuentra 'marcado' por ella. En los relatos que seleccionamos de la escritora Sandra Cisneros quisimos destacar algunos de los aspectos más importantes que se encuentran relacionados con su propuesta literaria, por ejemplo: la forma en la que da voces a quienes nunca la tuvieron; cómo en sus relatos plantea que se pueden modificar conductas o cuestionar estereotipos por medio de la parodia; cómo hace posible que la figura masculina se vea desplazada y no sea más el eje de la vida de la mujer. Cada uno de estos planteamientos se encuentran aquí perfilados a través de una perspectiva de género que nos ha permitido establecer algunos niveles de análisis de la condición y situación de vida de mujeres y hombres, si bien ficticios, pero que nos llevan a concebir nuevas formas de ser y de estar en sociedad.

⁷⁴ *Otramente: lectura y escritura feministas...* Introducción de Charlotte Broad. Op. Cit. p. 11

Observamos que para lograr 'hacer a un lado' o desplazar a la figura masculina es importante visualizar y actuar sobre las situaciones de desigualdad, discriminación e intolerancia generadas a partir de la diferenciación sexual. Es por eso que la propuesta literaria de Cisneros nos parece importante por la forma en la que actúan sus personajes femeninos y cómo se plantea su interacción con otros; la construcción que hace del mundo narrado en el cual hay referencias espaciotemporales concretas (que son el marco de la acción humana) y sobre todo que quienes dan cuenta, narran o relatan, no son necesariamente voces masculinas.

Por otra parte, es importante mencionar que la escritura femenina chicana parte de la experiencia feminista estadounidense, así como de la referencia política y social del movimiento chicano que la contextualiza y marca el rumbo. En su literatura se encuentran impresos algunos aspectos de las luchas sociales, de raza y género que han librado hombres y mujeres chicanos como clase marginal en los Estados Unidos. La narrativa escrita por mujeres no sólo inscribe un proyecto estético-literario sino que hace referencia al cómo, en tanto mujeres, se articulan a la tradición literaria que las precede y cómo enfrentan, parafraseando a Aralia López González, las 'tensiones' culturales de la institución literaria nacional, continental e internacional⁷⁵. En este sentido, la narrativa de Sandra Cisneros forma parte de esta propuesta de género y chicanidad en la que se comparte "un proyecto estético-literario que nace directamente en función de *un reconocerse diferente para ser* en cuanto colectividad; y con el propósito de defender su integridad dentro de un espacio

⁷⁵ Cf. Aralia López González, "Consideraciones para pensar las diferencias", en *Las formas de nuestras voces...*, *Op.cit.*, pp.51-64; p.53

nacional"⁷⁶. Por lo que, en buena medida, las posiciones y alternativas de esta propuesta no son sólo en términos de apropiación de algunos símbolos que se encuentran inscritos en la cultura mexicana (como el de la Virgen de Guadalupe) o de mitos (como el de los volcanes Popocatepetl e Ixtlaccíhuatl), sino de la resignificación de los mismos.

Como ya vimos en "*Bien Pretty*", Lupe, la artista chicana del relato, pinta un cuadro típico de los volcanes pero con el príncipe ocupando el lugar de la princesa y viceversa; este aspecto plantea una "visión diferente" que antepone la recuperación y revisión del mito o del símbolo. A través de la literatura, de las artes, el cine, etc., los y las chicanos / as se manifiestan y dan una respuesta activa a la carga racial y sexista que priva en la sociedad estadounidense, al nacionalismo cerrado y al machismo que son parte de la herencia cultural que todavía se observa en ambos pueblos.

Por otro lado, es significativo que en los tres relatos se involucre a mujeres mexicanas y chicanas. En cada uno se establecen conexiones entre la escritura, el género y la forma en que se ubica a las mujeres como estereotipos en el sistema patriarcal. A través de las diferentes voces narrativas se cuestionan dichas concepciones, como en el primer relato en donde el personaje femenino concentra las expectativas tradicionales de la mujer cuya función "natural" es la de procreación. Como madre, ella tiene la responsabilidad de la crianza de los hijos con lo que se vuelve portadora de los valores tradicionales como la bondad y la generosidad. Por lo que, cuando hace lo contrario transgrede el "deber ser" de la mujer en la sociedad. En el segundo relato se acentúa esta actitud puesto que la madre de la protagonista no limita su capacidad de acción, ya que tiene relaciones sexuales sin otro fin

⁷⁶ *Ibid* p.59

que el placer, por lo que no es solamente reprobada socialmente sino se le castiga con la muerte por el hecho "antinatural" de ser "hombrieriega".

El análisis de estos tres relatos nos revela esta añoranza o idealización de lo 'mexicano' en la narrativa de esta autora y que se centra en las películas mexicanas de la llamada "edad de oro"⁷⁷. Con lo cual, se deja entrever la influencia que ejercieron estas películas y sus personajes en la conformación de estereotipos que predominaron en los años cuarenta en la sociedad mexicana y que cruzaron la frontera estadounidense, no sólo a través de los artistas que llegaron a Hollywood, sino también por medio del gusto de los inmigrantes mexicanos.

La interpretación de las diferentes formas de silencio que hemos analizado en los tres relatos, nos lleva a la experiencia del silencio femenino impuesto por la "escritura masculina". Cisneros propone la subversión, frente a esta imposición de silencio, mediante voces femeninas insumisas que narran diferentes experiencias personales, orígenes de clase social, procedencias culturales, etc. Dicha insurrección, puede utilizarse como una forma de expresar la conciencia de género que marca una diferencia incluso con lo que otras mujeres escriben⁷⁸.

"Eyes of Zapata" como ya vimos, es un buen ejemplo de esta propuesta que materializa la capacidad de re-narrar lo ya dicho. Este relato

⁷⁷ En el relato titulado "Mexican Movies" de Sandra Cisneros se puede percibir esta evocación de lo mexicano a través del cine; en "Bien Pretty", en su añoranza del amante mexicano la protagonista de este relato busca ansiosamente una película mexicana de las 'viejitas': "María Félix, Jorge Negrete, Pedro Infante, anything, please, where somebody's singing on a horse"(161).

⁷⁸ Elena Poniatowska en su artículo, "Escritoras chicanas y mexicanas" comenta: "Las mujeres estamos sobre este planeta para servir al hombre, ser su muro de contención, su almohada, las procreadoras de sus hijos. Las mexicanas que pasaron o nacieron del otro lado muy pronto decidieron que biología no es destino y que podían antes que otras decidir sobre su cuerpo. Han decidido su vida mucho antes que las escritoras mexicanas, al menos mucho antes que yo, para quien escribir es sobrevivencia, autoafirmación, liberación, sin que esto infrinja ningún código impuesto por la sociedad porque se trata de una actividad

tiene como contexto la Revolución mexicana y se centra en la figura del héroe revolucionario, Emiliano Zapata, sus ideales de libertad, igualdad y justicia. Sin embargo, a través de la voz narrativa femenina, de la recreación que ella hace de los acontecimientos históricos, se pone en evidencia una lucha revolucionaria que excluyó totalmente los valores y garantías de las mujeres. De esta forma subyace el cuestionamiento del personaje femenino quien narra y 're-narra' los hechos. Como protagonista-narradora, Inés Alfaro parte de la figura de Emiliano Zapata, quien es su amante y el eje aparente de todas las cosas. Pero en la medida en la que ella actúa y reconstruye pasajes del movimiento revolucionario, inserta su propia historia y va 'desplazando' a la figura masculina encarnada en Zapata.

El personaje de Inés adquiere relevancia en tanto que trastoca en su relato el canon literario masculino cuando ella describe a Emiliano como su objeto del deseo. Ella, además, es quien vigila y protege al ser amado. Ella posee poderes sobrenaturales que no están asociados simplemente a la brujería, además, al ser quien describe los acontecimientos narrativos, 're-narra' o 're-escritura' lo dictado por el discurso patriarcal, por lo que la caracterización de este personaje femenino es en esencia de subversión.

Este relato parodia el discurso hegemónico y el tono serio, incluso mitificador que algunos historiadores mexicanos, como Enrique Krauze, hicieron en torno a Zapata. Cisneros crea una voz narrativa marcada por el género femenino que transforma a Zapata, el héroe, en alguien más humano. Esta voz, además, denuncia la violencia e injusticia hacia las mujeres y la incapacidad de incluirlas en los ideales revolucionarios. De esta forma,

marginal. Marginales lo somos todas en México, las que pintan, las que esculpen, las que actúan, las que escriben". Tomado de *Las formas de nuestras voces...* Op. Cit., p. 47

paradójicamente, se acentúa el silencio del personaje masculino, de quien se ha dicho tanto y a quien en este relato no se le concede la palabra.

El cambio de los roles tradicionales observado en "Eyes of Zapata" se refuerza en "*Bien Pretty*", donde la protagonista-narradora no adopta actitudes "femeninas" tales como: pasividad, tolerancia y la capacidad de entrega y sumisión. Aquí Cisneros pondera la experiencia de mujeres de "carne y hueso", sin los clichés fomentados en el cine y la televisión.⁷⁹ La idea del 'amor incondicional' y de la mujer que nace para amar se subvierte por la de la mujer que pelea una posición de respeto con su propia pareja y que se reconoce como individuo cuya labor creativa es parte fundamental en la conformación de esta noción de identidad y género.

Como se puede observar en cada uno de estos relatos, Sandra Cisneros construye sus historias a partir de la diferencia entre hombres y mujeres: Cleófilas-Juan Pedro, Inés-Emiliano, Lupe-Flavio. Hay una oposición entre las características que definen a sus personajes como se hace en la sociedad a través de los estereotipos que se les han impuesto tanto a hombres como a mujeres 'de carne y hueso'. Esta autora chicana cuestiona los valores y características asignados a unos y a otras a través del planteamiento de otro tipo de valores y actitudes sociales que adoptan sus personajes, los cuales, como hemos visto, 'representan' o 're-escenifican' a la sociedad:

el sistema de género construye cada uno de ellos en relación con "otro" respectivo, en el caso de las mujeres, los hombres. Este proceso se realiza a través de una intrincada red de

⁷⁹ Como se puede ver en la entrevista que Julia Tuñón hiciera a Emilio Fernández, uno de los creadores de estereotipos femeninos en el cine mexicano, éste deja en claro su conformidad con la inferioridad de las mujeres: "Yo me puedo acostar con diez mujeres, qué importa. Pero ella no se puede acostar con uno. Es una injusticia pero es una ley, y además lo llevamos adentro ya inculcado desde el vientre, de que debemos ser celosos de nuestro honor más que de la mujer[...]Son leyes que inventó el hombre para sojuzgar a la mujer, tomando ventaja de su sexo e imponiéndole prohibiciones a la mujer. No darle ningún derecho humano de igualdad y todo eso, no?". *Op. Cit.*, p. 49 (El subrayado es mío).

influencias y resistencias e inciden en él medios e instituciones de índole diversa. El género se construye a través de símbolos que conforma la imaginación⁸⁰.

En los relatos que hemos analizado, la parodia, la ironía, la focalización de los personajes femeninos, son recursos narrativos que adquieren relevancia por la función que tienen al 'desestabilizar y alterar' el discurso patriarcal tradicional para 'redefinirlo'. La parodia y la ironía, son instrumentos muy importantes en una labor que persigue no sólo transgredir símbolos sino lograr, por parte de la escritora, la forma de apropiarse de ellos como 'creadora'. Es por esto que resulta interesante el proyecto artístico de las chicanas. Ellas incorporan las fuertes contradicciones de la vida social y política, que se centran en las relaciones sociales y las aspiraciones de autonomía tanto al interior de la familia como de la propia cultura, y éstas a su vez se insertan en el contexto global de la cultura estadounidense.

El análisis de los aspectos planteados en la narrativa de Sandra Cisneros nos lleva a comprender las diferencias y semejanzas entre la construcción de las subjetividades femeninas tanto en la cultura mexicana como en la estadounidense y proyecta sobre todo la chicana como un 'híbrido' de ambas culturas.

Por otra parte, el proponernos entender el género como categoría de análisis, hace significativas las experiencias adquiridas en esta intrincada red que representa la frontera México-estadounidense, lo que se ha mencionado como, "un conflicto cultural claramente manifiesto, que supone también una nueva concepción del ser genérico femenino dentro de las diferencias de dos culturas y de sus estructuras sexistas"⁸¹. La actividad literaria de las chicanas

⁸⁰ *Ibid.* p.40

en particular proyecta nuevas formas de expresión que buscan la afirmación y el conocimiento de una tradición propia que trascienda por ejemplo, a espacios reflexivos y de acercamiento entre las mujeres que vivimos a uno y otro lado de la frontera; que permita impugnar la apropiación de significados que se vuelvan comunes en cualquier contexto cultural y social, que encaminen a la mujer como sujeto en plenitud, para que, parafraseando a Elena Poniatowska, podamos ir más allá de las márgenes de nuestros propios cuerpos, más allá de los límites que se nos han impuesto.

⁸¹ Aralia López González, "Consideraciones para pensar las diferencias" citado en Claire Joysmith Op.Cit., p. 61 pp.51-64.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCÓN, Norma. "Cognitive Desires: An allegory of/for Chicana Critics" en Claire Joysmith (ed.), *Las Formas de nuestras voces: Chicana and Mexicana writers in Mexico*, Third Woman Press, México, 1995, pp. 61-85
- ANZALDÚA, Gloria. *Making Face, Making Soul. Haciendo Caras. Creative and Critical perspectives by Women of Color*, Aunt Lute Foundation Books, San Francisco, 1990.
- ANZALDÚA, Gloria y MORAGA,Cherríe (eds.) *This Bridge Called My Back. Writings By Radical Women of Color*, Women of Color Press, Nueva York, 1983.
- CASTILLO, Debra. *Talking Back. Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*, Cornell University press, Ithaca, 1992. pp. 25-62
- CISNEROS, Sandra. *Woman Hollering Creek and other stories*, Random House, Inc., Nueva York, 1992.
- *The House on Mango Street*, Vintage Books, Random House, Nueva York, 1991.
- CHAVES, José Ricardo. *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*. UNAM, México, 1997, pp. 32-75
- COBO, Bedia Rosa. "Género", en Celia Amerós (directora), *Diez palabras clave sobre mujer*, Navarra, 1995, pp.55-83
- FE, Marina.(Coord.) *Otramente: lectura y escritura feministas*. UNAM-FCE, México,1999.
- HERNÁNDEZ, Mónica. "Las Brujas:Maléficas o Rebeldes", *La cuadrilla de la Langosta*, México, 1997.pp. 15-25

- HURTADO, Aida. "Reflexive Theory of Gender Subordination", in *The Color of Privilege. Three Blasphemies on Race and Feminism*, The University of Michigan Press, 1996, pp. 122-135
- HUTCHEON, Linda. *A poetics of Postmodernism*. Routledge, Nueva York, 1998, pp.158-176.
- JOYSMITH, Claire. "Bordering Culture. Traduciendo a las chicanas", en *Voices of Mexico*. CISAN/ UNAM. México, 1996, pp. 103-108
- "Desplazamiento y (Re)construcción: *Eyes of Zapata* de Sandra Cisneros" en Claire Joysmith (ed.), *Las Formas de nuestras voces: Chicana and Mexicana writers in Mexico*, Third Woman Press, México, 1995, pp.167-183
- KRAUZE, Enrique. *Emiliano Zapata. El amor a la tierra*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- LAGARDE, Marcela. "Los derechos de las humanas y la democracia genérica" en *Estudios Básicos de Derechos Humanos*, Tomo IV, México, 1996, pp. 15-22
- MASSOLO, Alejandra. "Testimonio autobiográfico femenino: un camino de conocimiento de las mujeres y los movimientos urbanos en México", tesina, UNAM, México, 1998.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*, UNAM-Siglo XXI, México, 1998.
- PONCE, Mary Helen. "Escritoras Chicanas: Una pespectiva histórico-literaria (1936-1993)" en Claire Joysmith (ed.), *Las Formas de nuestras voces: Chicana and Mexicana writers in Mexico*, Third Woman Press, México, 1995, pp. 105-123.

- PONIATOWSKA, Elena. "Escritoras Chicanas y Mexicanas" en Claire Joysmith (ed.), *Las Formas de nuestras voces: Chicana and Mexicana writers in Mexico*, Third Woman Press, México, 1995, pp. 45-49.
- SHOWALTER, Elaine. "La crítica feminista en el desierto" en *Otramente: lectura y escritura feministas*, Coordinación de Marina Fe, traducción de Argentina Rodríguez, UNAM, México, 1999, pp.75-111
- REBOLLEDO, Diana. *Beyond Stereotypes*. Bilingual Press, Nueva York, 1985, pp. 90-110.
- TUÑÓN, Julia. *Los rostros de un mito. Personajes Femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*. Arte e Imagen: 2000/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2000.
- ZIMMERMAN, Marc. *U.S. Latinos: Their Culture and Literature*. Chicago, 1991 pp.9-48

Entrevistas a Sandra Cisneros:

1993 "Sandra Cisneros: Municiones envueltas en papel picado. Una entrevista", entrevista de Claire Joysmith, en "Dominical", de *El Nacional*, núm. 175, 26 de septiembre, pp.4-7

1992 "Entrevista a Sandra Cisneros", entrevista de Edmundo Magaña, en "Semanal", de *La Jornada*, 20 de diciembre, pp. 21-24

1995 "En mi literatura creo mi Frankenstein, donde un personaje es diversos cuerpos", entrevista de Rafael Molina, en "Cultura", suplemento de *La Jornada*, 17 de junio, pp.25-26