



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO NARRATIVO EN "THE CLOSET", DE DENISE CHÁVEZ



TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA MODERNAS (LETRAS INGLESAS)

PRESENTA:

IRENE CATALINA FENOGLIO LIMÓN



MÉXICO, D. F.

1998

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

265039

7  
2ef



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.

## ÍNDICE

Agradecimientos	p. 1
Apuntes preliminares	p. 2
Capítulo 1. Consideraciones generales	p. 6
Capítulo 2. El primer nivel espacial: la línea narrativa	p. 17
Capítulo 3. El segundo nivel espacial: los closets	p. 22
Capítulo 4. El tercer nivel espacial: los cuartos imaginarios	p. 32
Apuntes finales	p. 42
Notas	p. 46
Bibliografía	p. 48

Es casi inevitable escribir una página de agradecimientos. En primer lugar, porque a la hora de ponerle el bendito punto final a la licenciatura el corazón se enternece y uno siente la incontenible necesidad de congraciarse con el mundo entero. En segundo lugar, porque todos sabemos que, salvo por algunos pocos que por obligación o por necesidad la leen completa, ésta es la única página consultada por todos. Paso, pues, a lo que procede y doy las

Gracias:

A Rodrigo, por muchas cosas —la claridad mental, la disciplina para leer y tratar de aligerar esta tesina, la paciencia infinita durante las tormentas—, pero sobre todo porque seguimos juntos en este proyecto afortunado, que es una constancia más de que podemos hacer de nuestra vida de pareja lo que queremos que sea.

A Claire, por la llamada que me decidió a retomar esta tesina cuando ya estaba guardada en el cajón otra vez y porque en sus clases aprendí a ver la literatura con una mirada más fresca. A Argentina, a Irene, a Marina y a Eva, porque me permitieron interrumpirles las vacaciones con las prisas de la revisión.

A mi querida madre, cuya puntual insistencia dominical finalmente rindió frutos. Cumplo, pues, mi deuda contigo.

A Fífo, a Pancho y a Gianni, mis amorosos hermanos, que hacen que mi vida sea mucho más cálida y divertida.

A Maggie y a Libia, por la solidaridad.

A mi papá, a Nonna y a Nonno, por el cariño mutuo.

A Bazán, a Mónica, a Alejandro y Mariela, a Horacio, a Honorata, a Julieta y Gerardo, a María Teresa, a Pepe, por las risas, las sorpresas y la generosidad de la amistad.

A Simone, a Mariana y a Constanza, por la parte de culpa que les toca en los años que siguen.

## APUNTES PRELIMINARES

Tener un cuarto propio es indispensable para que una mujer escriba. Esto lo aseguraba Virginia Woolf a finales de la década de los años veinte, en un momento en que las mujeres vivían una circunstancia social tal que una afirmación de esta naturaleza resultaba confrontadora. Apropiarse de un espacio físico, pues, significa ganar independencia y tener la posibilidad de optar por la soledad elegida, condición esencial de la creatividad artística. Actualmente las mujeres viven una época en que *ganar espacios* va más allá de encontrar un lugar físico; significa también abrirse camino en términos ideológicos, laborales, artísticos, vivenciales, culturales. Al cuarto propio de Virginia Woolf habría, entonces, que agregarle otro: el espacio imaginario que se construye a partir del cuarto real.

En esta tesina se estudiará “The Closet”, un relato de la chicana Denise Chávez que forma parte de la novela *The Last of the Menu Girls*<sup>1</sup>, publicada en 1986. “The Closet” explora la búsqueda de Rocío Esquivel —narradora y protagonista de la obra— de un espacio que le permita la expresión de su identidad. A partir de los closets de su casa y de los objetos que en ellos se hallan, Rocío recrea su historia personal y familiar. Además, estos closets son puertas que le permiten emprender viajes imaginarios hacia el interior de la casa, hasta sus fundamentos —el esqueleto—, donde ella misma crea cuartos espirituales (conformados por el Cuarto Azul, el Cuarto Gris y el No Cuarto), que son reflejo de un espacio íntimo propio, el lugar de conciliación de su identidad. A lo largo de la tesina se verá que Denise Chávez, en este relato, hace dos exploraciones paralelas a través de Rocío. Por una parte, Rocío está en busca de un espacio femenino

propio, el cual encuentra, finalmente, en sus cuartos imaginarios. Por otra parte, a lo largo de la narración, subvierte los espacios domésticos femeninos habituales, y con ello los papeles asignados a las mujeres por la sociedad patriarcal.

El propósito de esta tesina es analizar la representación de los espacios narrativos de “The Closet”, así como la relación que existe entre éstos, con el objetivo de mostrar cómo específicamente en este relato la autora crea espacios alternativos e innovadores donde analizar y reafirmar su identidad. Esta identidad está conformada, por una parte, por el hecho de ser mujer y, por la otra, por su experiencia como chicana, en términos de su pertenencia a un grupo social y económicamente marginado. En otras palabras, las chicanas se identifican a sí mismas como producto de una doble marginación: están marginadas como *chicanas* entre los blancos, y están marginadas como *mujeres* entre los chicanos —y los blancos—. En este sentido, varias críticas chicanas han resaltado la importancia de la autodefinición feminista chicana, la cual se ha expresado de distintas maneras y es parte esencial de la concepción que no sólo ellas sino también las autoras chicanas tienen de sí mismas y que se refleja en sus textos. Cherríe Moraga, por ejemplo, lo expresa como:

We are the colored in a white feminist movement.  
We are the feminists among the people of our culture.  
We are often the lesbians among the straight.  
We do this bridging by naming ourselves and by telling our stories in  
our own words.<sup>2</sup>

En estas palabras de Moraga se aprecia claramente que las chicanas se conciben como un grupo independiente. Es decir, conscientemente se definen en términos no sólo de género, sino también de raza y de clase. Su autodefinición está basada tanto en el hecho

de que son mujeres como en su relación con su herencia mexicana y la clase social marginada a la que pertenecen en Estados Unidos.

Este concepto de la autodefinition chicana conlleva la necesidad de un tipo de crítica literaria que tome en cuenta su *cultura de la diferencia*. Esta postura crítica sitúa a las escritoras chicanas como mujeres que escriben desde una frontera demarcada por género, raza y clase. Gloria Anzaldúa afirma que por ello las chicanas

...need teorías that will enable us to interpret what happens in the world, that will explain how and why we relate to certain people in specific ways, that will reflect what goes on between inner, outer and peripheral "I"s within a person and between the personal "I"s and the collective "we" of our ethnic communities. Necesitamos teorías that will rewrite history using race, class, gender and ethnicity as categories of analysis, theories that cross borders, that blur boundaries—new kind of theories with new theorizing methods [...] In our literature, social issues such as race, class and sexual difference are intertwined with the narrative and poetic elements of a text, elements in which theory is embedded.<sup>3</sup>

Además de las posturas arriba expuestas, esta tesina abordará "The Closet" desde otros puntos de vista críticos. Es decir, aunque se utilizarán textos de crítica chicana, la exploración del espacio se examinará desde una perspectiva más amplia que también se basará en textos no chicanos. Jacques Le Goff propone que "el espacio es objeto eminentemente cultural, variable según las sociedades, las culturas y las épocas: un espacio está orientado e impregnado por ideologías y valores".<sup>4</sup> En el presente trabajo se tratará la representación del espacio como la representación de un concepto cultural.

Esta tesina está dividida en cuatro capítulos. En el primero se exponen anotaciones generales sobre la novela dentro de la cual está inscrito "The Closet", y se apuntan algunas perspectivas críticas que se tomarán en cuenta a lo largo del trabajo. También

se definen los términos en que se estudiará el espacio en los capítulos subsiguientes de la tesis. El segundo capítulo está dedicado al espacio denominado *real* y a la revisión, a grandes rasgos, de la estructura, los temas y los niveles de espacio narrativo utilizados en el relato. El tercero se concentra en el estudio de los closets como detonadores del recuerdo y como agentes de reconstrucción de la historia personal de la narradora. El último capítulo trata de la creación de espacios imaginarios en el relato y de la representación de éstos como posibilidad de espacios narrativos íntimos.

## CAPÍTULO 1

### CONSIDERACIONES GENERALES

En la introducción a *The Last of the Menu Girls*, Rudolfo Anaya se refiere varias veces a la obra utilizando indistintamente tanto la palabra “novela” como la frase “un *collage* de historias”. Es difícil clasificar aquélla dentro de un solo género, ya que combina características de novela y de cuento.<sup>5</sup> Y es que *The Last of the Menu Girls* es las dos cosas. Por un lado, esta “colección” (como también la llama Anaya) está constituida por siete relatos relacionados que bien pueden leerse como unidades independientes, pues cada uno de ellos es coherente dentro de sí mismo, y tiene argumento y significado propios. Sin embargo, todos estos relatos —cuya narradora principal es casi siempre Rocío— están unidos por el mismo hilo conductor, que es el proceso de iniciación de la protagonista a la feminidad adulta y el consecuente rechazo de los papeles serviciales que la sociedad patriarcal ha establecido para las mujeres. Cada uno de los relatos muestra un aspecto de este proceso, las experiencias importantes de la niñez o la adolescencia que han tenido influencia sobre ella de cierta manera. En conjunto, esta colección de siete relatos integra la novela.

Rocío —cuyo objetivo durante toda la obra, es decir, durante toda su adolescencia, es encontrar una identidad— es la heroína de su propio *bildungsroman*<sup>6</sup>. Rocío es narradora y protagonista de su propia historia, en la que da cuenta, ella misma, de sus experiencias y vivencias subjetivas, de su proceso de crecimiento y maduración. El hecho de que se apropie de la narración es importante en dos sentidos. En primer lugar, *The Last of the Menu Girls* sitúa a su protagonista en el centro del espacio narrativo de la novela. Es decir, es una protagonista que, en los conocidos términos de bell hooks, se

desplaza “del margen al centro”.<sup>7</sup> Este cambio de perspectiva significativo ubica la historia y la subjetividad de Rocío al centro de la narración. En segundo lugar, este punto de vista permite la exploración de su identidad chicana:

the narrative focus on her own subjective experiences allows Rocío to affirm her origins and at the same time subvert external definitions of herself. Through the act of remembering [her adolescent years], Rocío claims her past, creating meaning out of a mosaic of past experiences and impressions, all of which form a part of her Chicana identity.<sup>8</sup>

Así, *The Last of the Menu Girls* no subvierte sólo la forma literaria canónica en cuanto novela constituida por una colección de relatos cuya secuencia no es cronológica, sino también en relación con el punto de vista narrativo y la exploración de componentes subjetivos de género y raza. En otras palabras, al ser narradora de su propio *bildungsroman*, Rocío obtiene la capacidad de analizar y recrear las relaciones subjetivas que ella establece — como mujer y como chicana— con el mundo.

Antes de pasar a “The Closet”, el relato objeto de esta tesina, se hará una breve exposición de los temas y de la estructura general de los otros seis relatos que constituyen la novela, de manera que éstos sirvan como escenario introductorio al análisis posterior.

El primer relato, que da nombre al libro, trata las experiencias de Rocío frente a la enfermedad, el dolor y la muerte en el hospital Altavista Memorial, donde consigue un trabajo como asistente durante el verano. Al relacionarse con los pacientes del hospital, Rocío confronta la fragilidad del cuerpo humano y lo grotesco de la enfermedad. Lejos de representarse la muerte como un final apacible y liberador, se muestra como lo pútrido, lo maloliente, como la pus de las heridas. Al final del verano, dice la joven, “my

new life was about to begin. I had made that awesome leap into myself that steamy summer of illness and dread—confronting at every turn, the flesh, its lingering cries.”<sup>9</sup>

“Willow Game” es el segundo relato de la novela, aunque anterior a “The Last of the Menu Girls” en términos del tiempo cronológico real de las narraciones. Aquí se aborda el tema de la violencia como fuerza destructora. Rocío describe parte de su mundo infantil, el cual estaba formado de manera importante por tres árboles que lo demarcaban y lo protegían del exterior. Uno de éstos, el Sauce, que simbolizaba los recuerdos de la infancia, fue destruido, poco a poco, por un vecino blanco adolescente. La infancia, mundo mágico e inocente, termina el día que, en la calle, un niño desconocido le propina a Rocío un golpe sin provocación alguna. En ese momento, “the shreds of magic living, like the silken, green ropes of the Willow’s branches, dissolved about me, and I was beyond myself, a child no longer” (p. 49-50). La destrucción del Sauce y la madurez de Rocío son procesos paralelos: el árbol es destruido por la violencia inexplicable del vecino, y Rocío tiene que abandonar su inocencia infantil al ser víctima de la violencia cotidiana del mundo.

“Willow Game” es importante también en términos de la representación del espacio en la novela, y por ello se profundizará un poco más en su análisis. El relato empieza:

I was a child before there was a South. That was before the magic of the East, the beckoning North, or the West’s betrayal. For me there was simply Up the street [...] or there was Down, past the Marking-Off Tree in the vacant lot that was the shortcut between worlds. Down was the passageway to family [...] Up was in the direction of town, flowers. (p. 41)

Como puede apreciarse a partir de este primer párrafo, en la historia se delimitan espacios, pero al contrario de “The Closet”, que trata de la representación de espacios

internos, los espacios aquí son externos: Rocío se ubica en el mundo y define los límites trazados por el triángulo de árboles frente a su casa. Uno de ellos, el Árbol Demarcador, es para ella “a reference point [...] It delineated the Up world from the Down. It marked off the nearest point home, without being home” (p. 44). Aquí Rocío expresa claramente que ella es el centro de su espacio infantil, al igual que lo es su casa. Su perspectiva constituye la *coordenada cero* del espacio, y así los límites de arriba y abajo (“up the street” y “down the street”) están delimitados de acuerdo con ella misma: “Down consisted of all the houses past my midway vantage point” (p. 42). Al igual que en “The Closet”, aquí la narradora se apropia de los espacios reales, objetivos, y crea espacios imaginarios, subjetivos. El Chabacano es importante para ella porque allí hay “sturdy compartments, the chambers and tunnelways of dream” (p. 44). La decadencia del Sauce se hace tangible por el derrumbe de los espacios que Rocío había creado en él: “The solid green rooms [...] collapsed [...] the passageways became cavernous hallways” (p. 48). Es decir, a partir del espacio real se crea un espacio ficticio de realidad alterna. Este espacio íntimo, símbolo de la niñez y la inocencia, tiene la función narrativa de representar la destrucción paralela del espacio real (el árbol) y del espacio ficticio (“the chambers and tunnelways of dream”) por una causa similar: la violencia.

En “Shooting Stars”, Rocío está en busca de un modelo femenino que combine belleza e inteligencia. Tras haber creído equivocadamente que este modelo podía encontrarlo en algunas de sus amigas, Rocío descubre al final que la identidad que estaba buscando ya existe y está dentro de ella misma. En una ocasión, al ver reflejados distintos rostros en la pared de su cuarto, distingue su propia imagen entre las demás:

"the plaster walls revealed a new face. Behind all the work of growing up, I caught a glimpse of someone strong, full of great beauty, powerful, clear words and acts. The woman's white face was reflected in the fierce, mid-day sun, the bright intensity of loving eyes. Who was that woman? Myself" (p. 63).

En este relato, Rocío afirma su identidad al darse cuenta de dos cosas. La primera, que el modelo que ha seguido siempre es el de su hermana mayor, Ronelia: "To see her, was to see my mother and my grandmother, and now myself" (p. 63). Aquí, descubre que las fortalezas de su feminidad le vienen por herencia, transmitidas de generación en generación por la vía femenina. En segundo lugar, se encuentra con su cuerpo. Rocío había tratado de seguir el modelo ideal de tres de sus amigas, admiradas todas ellas por su belleza, por su peculiar elegancia, por su sensualidad particular, hasta que llega a la conclusión de que el cuerpo de su hermana, que ha cargado varios hijos y que está marcado por estrías y cicatrices, es hermoso en un sentido distinto, en un sentido de fecundidad: "The charting of my sister's body was of the greatest interest to me. I saw her large, brown eyes, her sensual lips [...] soften and swell into dark beauty. At the same time, I checked myself, measuring my attractiveness and weighing it against my other models [...] Looking in the mirror, I saw my root beer eyes [...] in front of me monitoring flesh and its continuance" (p. 64). Y en esta imperfecta belleza se siente solidaria y copartícipe con otras mujeres: su madre, sus hermanas, primas y amigas.

La frivolidad de los objetos materiales, su capacidad para atraparnos en un mundo de apariencias y la inutilidad práctica de los regalos son el aprendizaje de Rocío en "Evening in Paris". La trascendencia de los objetos es el recuerdo que cada uno de ellos

evoca, siempre y cuando haya pasado la prueba de fuego: encontrar un lugar en la casa. Los objetos olvidados vuelven a la vida cuando se los ve de nuevo, cuando viene a la memoria la historia de quien hizo el regalo. Aquí, como en "The Closet", los objetos adquieren significación como recordatorios de historias personales, sobre todo aquellas relacionadas con Nieves, la madre.

Después de este relato se ubica "The Closet" y, tras éste, "Space is a Solid", un relato más complejo que los anteriores en términos narrativos: aquí no oímos sólo la voz de Rocío, sino que el relato está construido a partir de distintas voces narrativas que son al mismo tiempo personajes y observadores. En "Space is a Solid" el lector, junto con Rocío, se encuentra nuevamente con lo grotesco, introducido ya en "The Last of the Menu Girls", pero en esta ocasión en términos de la deformidad física. La narración la conforman personajes mutilados: un niño sin brazos; una mujer que perdió los senos por causa del cáncer; Rocío misma, cuyos brazos adquieren un tinte azul como reflejo del poco cuidado que ha tenido con su cuerpo. Irónicamente, este relato también es una afirmación del espacio personal; no obstante, es claustrofóbico y angustiante, y está lleno de contradicciones. Rocío es maestra de Apreciación Dramática en una escuela para niños, y como parte del curso enseña a sus alumnos los conceptos de espacio, línea y textura, y a través de actividades didácticas les muestra cómo apropiárselos. Por una parte, pide a sus alumnos que encuentren un espacio propio, mientras ella no logra encontrar el suyo: "I have no home. I am homeless" (p. 107). De igual manera, aunque Rocío enseña a sus alumnos a viajar dentro del propio cuerpo, ella está completamente alienada del suyo: no se alimenta bien, está al borde de una crisis nerviosa, se siente

cansada constantemente. Al final, les pide a sus pupilos que escriban una carta sobre la amistad, cuando es evidente que ella no tiene amigos y que su relación con Loudon, su novio, es un fracaso. Este relato muestra el doloroso proceso de la independencia, y termina con la pregunta "If Space is a Solid, then what is the Shape of Darkness?" (p. 136).

El último relato, "Compadre", el más largo de todos, está dedicado a la relación de compadrazgo entre Nieves, la madre de Rocío, y Regino Suárez, el *miluso* de la colonia. Éste es el único lugar de la novela donde se trata con detenimiento a los personajes masculinos: por una parte el propio Regino, y por la otra, el padre de Rocío, quien por primera vez aparece como un personaje vivo y no como un fantasma casi olvidado. Para Nieves, Regino provee lo que ella necesita de un hombre; es decir, alguien que la ayude con las tareas masculinas del hogar. A cambio, Regino tiene su apoyo incondicional, a pesar de los trabajos poco meticulosos que él ha realizado para ella.

"Compadre" constituye, además, un breve epílogo —que hay que leer entre líneas, pues nunca se hacen afirmaciones claras y contundentes— de lo que sucedió con los miembros de la familia. Aquí descubrimos que Rocío finalmente optó por convertirse en escritora; que Mercy, su hermana menor, está casada y tiene dos hijos; que Nieves se ha quedado sola. Son las últimas líneas de este relato las que justifican ante el lector toda la narración. Cuando el tío de Rocío le pregunta sobre qué escribe, ella responde vagamente que sus temas son la gente y Nuevo México. No obstante, su madre revela al lector el verdadero tema de las historias de su hija:

I tell her [...] just write about this little street of ours, it's only one block long, but there's so many stories. Too many stories! And then I

thought to myself, but why write about this street? [...] Why not just write about 325? That's our house! Write about 325 and that will take the rest of your life [...] You don't have to go anywhere. Not down the street. Not even out of this house. (p. 190)

Alrededor de la casa, centro de gravedad de *The Last of the Menu Girls*, giran los personajes y las historias: la casa es la metáfora de la novela. Lo que Rocío hace a lo largo de la obra es narrar las historias de su casa: la de su madre, la de sus hermanas, la suya propia. Y este hecho significa que Rocío tiene la capacidad de explorar su historia y moldearse a sí misma. Según Ivonne Yarbrow-Bejarano,

the fact that Chicanas may tell stories about themselves and other Chicanas challenges the dominant male concepts of cultural ownership and literary authority. In telling these stories, Chicanas reject the dominant culture's definition of what a Chicana is. In writing, they refuse their objectification imposed by gender roles and racial and economic exploitation.<sup>10</sup>

Por otra parte, el hecho de que Rocío narre su proceso de búsqueda y afirmación de la identidad como paralelo al del desarrollo de su creatividad artística le da un sentido nuevo a esta exploración interna: "the narrator's reconstruction of her own *Bildungs* process becomes at the same time a search for her roots as a writer; remembering her quest for an authentic self, she also re-creates her own search for a creative voice".<sup>11</sup> Dicho proceso paralelo de afirmación de su identidad como mujer chicana, por una parte, y como artista, por la otra, expresa la necesidad de Rocío de crear espacios que sean la vía para la reinterpretación de sus orígenes.

Antes de entrar de lleno en el desarrollo de los espacios narrativos en "The Closet", es importante hacer una precisión sobre los acercamientos críticos que se han hecho a *The House on Mango Street*, de Sandra Cisneros, pues tienen relación directa con el tema

que se tratará más adelante.<sup>12</sup> Como se expuso anteriormente, el centro de gravedad de la narración de *The Last of the Menu Girls* es la casa. El concepto *casa* de Denise Chávez es, en esta obra, distinto del de Sandra Cisneros en *The House on Mango Street*. En su introducción a la obra,<sup>13</sup> Cisneros explica que la idea de escribirla le vino como respuesta a su rechazo consciente de los valores simbólicos tradicionales asociados con la casa en *The Poetics of Space*, de Gaston Bachelard, al contrastar con aquéllos su propia casa: un departamento pequeño en un tercer piso, del que siempre se sintió avergonzada. Su concepto de *casa*, asegura, está totalmente alejado del de Bachelard, quien se refiere a este espacio como “the topography of our intimate being”.<sup>14</sup> Según cuenta, por primera vez hizo consciente su otredad al intentar aplicar este texto a su vivencia personal. En efecto, la casa de la que habla Cisneros en su obra —o incluso las casas, pues tuvo que mudarse varias veces— no es la casa de sus sueños. No obstante, su concepto de *casa* sí tiene las connotaciones simbólicas de un espacio abrigador, protector e íntimo. Y precisamente lo que busca Esperanza —narradora y protagonista de *The House on Mango Street*— es ese espacio que se adecue a su ideal de *casa*, mismo que por fin encuentra (tanto física como anímicamente) en su última historia:

Not a flat. Not an apartment in back. Not a man's house. Not a daddy's. A house all my own. With my porch and my pillow, my pretty purple petunias. My books and my stories. My two shoes waiting beside the bed. Nobody to shake a stick at. Nobody's garbage to pick up after.

Only a house quiet as snow, a space for myself to go, clean as paper before the poem.<sup>15</sup>

Finalmente el concepto de *casa* de Sandra Cisneros —la casa que es en verdad suya, la casa anhelada— concuerda con el concepto de *casa* explorado por Bachelard; es decir,

una casa protectora, un espacio que favorezca la soledad elegida, la independencia; un espacio, en resumen, que permita la creatividad. Y la búsqueda de *The House on Mango Street* es precisamente ésta: encontrar *esta casa personal, propia*. Aunque en un principio la “familiar and comforting house of memory”<sup>16</sup> no existía para Esperanza, logra construirla y satisfacer su necesidad atávica de casa (como lugar físico) y de hogar (como lugar espiritual).

Aunque, en efecto, en *The Poetics of Space* Gaston Bachelard hace afirmaciones particulares propias de la corriente principal de la clase media occidental blanca y percibe la poética del espacio en términos estrictamente androcéntricos, en esta tesina se rescatarán algunas ideas expuestas en su obra. Por un lado, algunos conceptos resultan enriquecedores en el análisis de la representación del espacio narrativo en “The Closet”, en tanto que la parte medular del relato trata la creación y la significación de espacios imaginarios. Por otro lado, el concepto general de *casa* expuesto por Bachelard se adecua en varios sentidos al explorado por Denise Chávez en “The Closet”, como se verá más adelante.

En cualquier caso, la casa que Denise Chávez describe en su novela es muy distinta de la de *The House on Mango Street*. A pesar de que no es una casa elegante, es suficiente para albergar a sus habitantes. Incluso tiene espacios amplios, variados y bien definidos: un porche, varios cuartos y varios closets. Para Rocío, la casa materna sí tiene un sentido protector aunque, como se estudiará después, también opresivo. Es una casa que la contiene, que la alimenta; es un espacio físico que le permite recordar y revivir sentimientos profundos. En *The Last of the Menu Girls* no es primordial denunciar la

tensión que hay en *The House on Mango Street* entre el ideal del sueño americano (el deseo de una casa propia, en este caso) y la cruda realidad chicana que no permite llevar a cabo este sueño.<sup>17</sup>

Con el propósito de facilitar el acercamiento a los espacios representados en "The Closet", utilizaré en el análisis un modelo que los divide en tres niveles. Si hubiera que expresar geométricamente dicho modelo, habría que trazar tres líneas horizontales paralelas (los tres niveles) y una línea perpendicular que atravesase las tres horizontales. El universo de un relato de ficción es, por el solo hecho de ser una obra de la imaginación, una construcción artificial. No obstante, aquí se denominará *espacio real* al primer nivel espacial, pues es el que se refiere a la realidad del relato. Es decir, es el espacio representado que tiene un referente objetivo y concreto fuera de la narración. Se trata de los espacios físicos donde transcurren los acontecimientos del mundo factual de los personajes. Todo espacio que no sea este espacio real será definido, de manera general, como *espacio ficticio*. De manera más específica, dicho espacio ficticio estará dividido en dos: el de la memoria y el imaginario. Así bien, el segundo nivel espacial, el *espacio de la memoria*, es aquel de los recuerdos, el producido por la recreación del pasado de Rocío y que tiene un referente real en la historia del personaje. Por último, el *espacio imaginario* es aquel de la imaginación desbordada, el del sueño, del inconsciente; el espacio espiritual, completamente íntimo. Ya se mencionó que hay una línea perpendicular que atraviesa los tres niveles. Esta línea es la narración de Rocío, que pasa de un nivel al otro a lo largo del relato.

## CAPÍTULO 2

### EL PRIMER NIVEL ESPACIAL: LA LÍNEA NARRATIVA

En el capítulo anterior se revisaron brevemente los temas generales y la estructura de *The Last of the Menu Girls* con el objeto de ubicar el relato que es materia propia de esta tesina dentro del contexto de la novela que lo contiene. Una vez expuesto este panorama, se tratará “The Closet”, sometiéndolo a un análisis de afuera hacia dentro para explorar la relación entre los espacios reales de la narración y los espacios ficticios que Rocío recrea a partir de aquéllos. La estructura de “The Closet” es compleja. Como en el resto de la novela, aquí también se mezclan el monólogo interno, el monólogo externo y el diálogo. Las descripciones son detalladas y los cambios de tiempo son incluso difíciles de seguir. Ejemplo de esto es que, aunque la historia está relatada desde la perspectiva del tiempo presente (Rocío está narrando desde una perspectiva adulta, que corresponde a un tiempo posterior a los hechos recordados) y es la recreación de acontecimientos de la infancia, la narración de la experiencia de Rocío niña dentro del closet de Nieves —un acontecimiento pasado— está relatada también en presente. No obstante, los otros closets están descritos en tiempo pasado.

Formalmente, “The Closet” está dividido en seis secciones, cada una dedicada a un closet distinto, salvo la sexta, en donde se repite el de la primera sección; esto es, el closet de Nieves. Sin embargo, un análisis más cercano de la estructura revela que estas dos secciones (I y VI) contienen el principio y el fin de la misma narración; es decir, constituyen lo que se denominará la *línea narrativa*. Las otras secciones están insertadas, a manera de paréntesis, dentro de dicha línea narrativa. En realidad, la sexta sección está separada en dos partes. La primera sigue el modelo narrativo de las secciones II-V, ya

que está dedicada a un solo closet y a los recuerdos que los objetos allí contenidos evocan. La segunda parte de la sexta sección, marcada por un corte, es continuación de la línea narrativa de la primera sección.

La construcción formal de los closets es prácticamente la misma. En términos generales, cada closet está descrito como un espacio real: su ubicación y su función en la casa, y los objetos cotidianos que se hallan en cada uno de ellos. La descripción de estos closets detona la imaginación de la narradora, y los recuerdos de toda clase de acontecimientos relacionados con su vida inundan el espacio. Cada capítulo termina con una condensación de los significados que cada closet o armario tiene para Rocío.

En un primer acercamiento a "The Closet", el texto parece caótico. Al igual que en los otros relatos de la novela, el tiempo y el espacio en que transcurren las acciones parecen no estar bien definidos: el pasado se mezcla con el presente, hay un constante desplazamiento del punto de vista entre Rocío niña y Rocío adulta, los espacios reales y los espacios ficticios no se diferencian con claridad, la narración va del ensueño al sueño a la vida real. Rocío narra traspasando espacios y tiempos: se mueve de la luz a la oscuridad, de los espacios internos a los espacios externos, de un closet a otro, de un recuerdo a otro. A lo largo de "The Closet", Rocío va en una busca metafórica de un cuarto espiritual propio y escoge apropiarse de los closets de su casa como una vía para la introspección y como punto de partida para la creación de espacios imaginarios, en una realidad alterna, que le permitirán encontrar y recrear su identidad. Todos los armarios que describe tienen una personalidad definida; al relacionarse con los objetos que *habitan* estos espacios, Rocío tiene recuerdos de momentos y de acontecimientos

importantes de su vida pasada. Cada vez que Rocío entra en un closet, se expande, lo ocupa completamente y crea una atmósfera que la envuelve en imágenes y en recuerdos. Los armarios son espacios reales que la conducen a los espacios de la memoria; es decir, a la reflexión y a la recreación de momentos de su vida, pues los elementos que caracterizan a cada uno de éstos adquieren vida para revelar su propia historia. Los closets también son la vía de acceso al espacio imaginario —aquél de la imaginación desbordada— creado por Rocío.

“The Closet” empieza con un marcador de espacio: el armario de Nieves. Desde el principio quedan diferenciados el espacio real y el espacio ficticio; además, a partir de este primer momento se introducen ciertos elementos que serán retomados posteriormente. Ya en las primeras líneas se muestra al lector cómo el espacio real será, a lo largo del relato, el que trace la línea narrativa. En la primera sección, Rocío está jugando con una tarjeta luminiscente con la imagen de Cristo, en la oscuridad casi total del closet de su madre. Su hermana menor, Mercy, quiere entrar y compartir el juego con Rocío, pero ésta no se lo permite. Rocío está *dentro* del closet y Mercy está *fuera* de él. Finalmente le permite entrar, y luego se acuestan en la cama de la madre, donde juegan a probarse la corona de espinas de un crucifijo. Más tarde, en la sexta sección, se retoma este acontecimiento, y Rocío le cuenta a Mercy sobre sus cuartos imaginarios. Aquí, Mercy se prueba la corona de espinas para dejarla luego en su lugar. Éstas son las acciones que constituyen la línea narrativa y el primer nivel espacial: el espacio real. Narrativamente, su función es dar orden, unidad y coherencia al relato. Las referencias

al espacio real aparecen sólo en la primera sección del relato y en la última, y muestran que todo lo narrado entre ellas corresponde a otro tiempo y a otro espacio.

La línea narrativa está construida, a grandes rasgos, sobre la alternancia de diálogos entre las hermanas (los cuales suceden en el tiempo presente, cuando ambas son ya adultas; o en un tiempo pasado narrado en presente, que corresponde a su niñez) y la inserción de los recuerdos y las reflexiones de Rocío niña, que se detonan cuando ésta se halla dentro de los closets. El texto tiene, pues, varios niveles temporales. El primero (el más externo si lo vemos como las capas concéntricas de una esfera) es el tiempo presente, el de los diálogos entre Mercy y Rocío adultas. En un segundo nivel está la narración de Rocío niña, en tiempo presente, aunque dentro del tiempo total del relato estos acontecimientos ocurran en realidad en el pasado. Es decir, es el pasado contado en tiempo presente. Un ejemplo de este tiempo —que se corresponde con las acciones que constituyen la línea narrativa— es, precisamente, el primer párrafo: “When I close my eyes I can see Christ’s eyes in the darkness” (p. 79), que relata un hecho en el espacio real de la niñez de Rocío (es decir, su pasado), pero como si se contara desde ese punto en la línea temporal (como si en ese momento Rocío estuviera narrando lo que ve dentro del closet de su madre). Y en un tercer nivel está la recreación de la historia personal, en tiempo pasado, desde la perspectiva de Rocío niña. La estructura general, pues, se basa en la sucesión de tiempos narrativos: diálogos en presente con escenas del pasado contadas en tiempo presente, y las reflexiones sobre el pasado. A través de los marcadores de tiempo es como el lector sigue los niveles espaciales de la historia. Un ejemplo de este juego formal se halla en la secuencia que tiene una línea al

principio de la primera sección con otras más adelante: la primera oración, “When I close my eyes I can see Christ’s eyes in the darkness” (p. 79), se contrapuntea poco después con “When I open my eyes I return to the darkness of the closet” (p. 80); y con “I turn off all the lights [...] and I can feel and see the Christ eyes in the almost total darkness” (p. 82). Este espacio real, el closet de Nieves, se retoma en la última sección: “I crouch in the closet wanting to know what it is like to feel crucified, to carry the sins of the world” (p. 91). Ambos recursos narrativos (el uso de los tiempos verbales y la utilización de diálogos alternados) son marcadores formales de espacio.

Como se verá más adelante, la estructura de este relato es tal que los primeros dos niveles espaciales (el espacio real y el espacio de la memoria, según fueron definidos en el primer capítulo de esta tesina) se mezclan y se confunden. Rocío, a partir del espacio real, concreto, que son los closets, *recuerda* ciertos acontecimientos ligados a los objetos representados dentro de ellos. En este acto de recordar, Rocío traspasa la frontera del espacio real, creándose así en la narración un nivel paralelo a aquél: el del espacio de la memoria. Los closets son, pues, el recurso narrativo que permite a Denise Chávez explorar distintas facetas de la domesticidad femenina, creando espacios narrativos ficticios dentro de la ficción misma para dar luz a la realidad íntima oculta dentro de los closets.

### CAPÍTULO 3

#### EL SEGUNDO NIVEL ESPACIAL: LOS CLOSETS

En “The Closet” se habla de los espacios internos de la casa —que son una metáfora de los espacios íntimos de sus habitantes—, de sus estructuras fundamentales. Denise Chávez hace de la casa la metáfora de la intimidad; y hace de los closets una sinécdoque<sup>18</sup> de la casa. Los armarios son los espacios mínimos: el relato no habla de los cuartos de la casa, pues éstos se reducen a los closets que hay en ellos. Así, el cuarto de Nieves —su espacio vital— está contenido entre las paredes del closet. El closet del baño es el baño mismo. El closet de la sala adquiere las características de ese espacio: un lugar *de salida*, en el que están el paraguas y los artículos destinados a las familias necesitadas.

Si los closets son espacios que no se ven, los lugares que ocultan lo íntimo, lo que no se quiere mostrar, la autora los desmitifica: “Chavez invites readers to explore the forgotten or uncelebrated household spaces that are synonymous with the female position in U.S society”.<sup>19</sup> Los closets contienen lo secreto, lo prohibido, aquello de lo que no se habla. Contienen las esperanzas que no llegaron a cumplirse, los sueños que se quedaron en mero sueño. Son el velo tras el que se esconden los amores ocultos, los deseos sexuales frustrados, los trofeos patinados de la vida cotidiana. Guardan los olores que con empeño se disfrazan, pues éstos delatan lo humano.

Los closets corresponden, según la estructura propuesta, al segundo nivel espacial, el *espacio de la memoria*, donde por medio de los objetos reales, Rocío recuerda algunos acontecimientos de la historia familiar y reflexiona acerca de ellos. Aunque narrativamente todos los closets tienen importancia desde el punto de vista de los

recuerdos que detonan, y a pesar de que cada uno de ellos se convierte en símbolo de un aspecto de la domesticidad de las Esquibel, el closet más significativo y el descrito con mayor detalle es el de Nieves. De hecho, éste es el único que Rocío ocupa *físicamente* en “The Closet”: está dentro del closet materno al principio y al final del relato. Todos los demás closets de la casa tienen una representación secundaria y están descritos en tiempo pasado, a manera de reflexión. A continuación se explorará la representación y el significado de los armarios tratados en el texto. Aunque narrativamente tengan peso interpretativo distinto, se expondrán según la secuencia en que aparecen en la narración, para seguir el orden original del relato.

#### *El closet de Nieves*

El primer closet descrito es el de la madre de Rocío. En éste, como se ha perfilado anteriormente, se presentan elementos importantes tanto de interpretación como de estructura que se retomarán a lo largo de la narración: la imagen protectora de Juan Luz —primer marido de Nieves y padre de Ronelia, la hermana mayor de Rocío—, quien murió envenenado misteriosamente, sin motivo aparente; las imágenes dolientes y descarnadas de Cristo; las esperanzas frustradas de Nieves; la existencia de los espíritus que habitan en el closet y el miedo que inspiran en Rocío; la dicotomía luz/oscuridad. El closet materno también evoca recuerdos infantiles de “my dark secret young girl thoughts” (p. 80). Este espacio real marca los primeros indicadores de espacio ficticio, introducidos en el segundo párrafo: “It is my turn! Let me in! I want to see!” (p. 79), implora Mercy a su hermana, quien se encuentra del otro lado de la puerta. Aquí es

clara la percepción de los pares contrastantes de espacios que marcan límites: dentro-fuera, aquí-allí. La puerta es la línea divisoria entre el espacio de Rocío —oscuro, silencioso— y el exterior. La presencia del espacio exterior se hace patente a través de la luz que se filtra por debajo de la puerta y por la interrupción de este momento íntimo por Mercy, quien está golpeando a la puerta suplicando entrar. En otras palabras, el espacio exterior, al contrario de la oscuridad privada que Rocío trata de preservar, es el mundo de la luz. Las puertas de los closets son, en este nivel espacial, la frontera entre el *espacio real*, representado por los objetos materiales contenidos en los closets, y el *espacio de la memoria*, construido a partir de los hechos y las sensaciones que estos objetos traen a la mente. Esta frontera es también temporal, pues diferencia el tiempo pasado de los recuerdos y el tiempo presente de la línea narrativa. Es decir, las puertas de los closets funcionan narrativamente como fronteras espaciales y temporales.

En este closet se recrea la figura materna, construida básicamente sobre dos imágenes. La primera es la fotografía de Juan Luz; la segunda imagen es la de Nieves, compuesta por varios elementos que la caracterizan según la percepción de Rocío: una mujer trabajadora, agotada. Nieves y su cansancio inherente están representados por sus zapatos: “They are the shoes of a woman with [...] big feet, tired legs, furious bitter hopes. They are the shoes of someone who has stood all her life in line waiting for better things to come” (p. 79). Rocío percibe a su madre como una mujer pasiva, en espera de que la vida mejore, pero quien no tiene la capacidad para hacer ese cambio en su cotidianidad. Nieves es la figura femenina que acepta con sumisión su papel en el mundo. Más adelante, Rocío rechaza esta actitud utilizando el mismo símbolo de los

zapatos: "With small feet I stand on my mother's shoes. I could never fill them even if I tried" (p. 80). Aunque estas líneas se refieren al momento físico en que Rocío está jugando a ponerse los zapatos, en el nivel de la interpretación es una clara postura crítica hacia su madre. Estas palabras resumen las reflexiones que Rocío ha hecho en torno de ella y de sus relaciones amorosas fallidas: la primera a causa de la muerte; la segunda, por el abandono. La percepción que Rocío tiene de su madre es relevante en tanto que Nieves representa aquello de lo que ella misma está tratando de alejarse; es decir, Nieves —envuelta por el olor de sus ambiciones y amores malogrados— es claro ejemplo del papel femenino que la sociedad patriarcal le ha impuesto. Rocío está en busca de su identidad propia, pero para encontrarla debe primero cuestionar el ejemplo que su madre le ha transmitido:

It is here [in Nieves's closet] that Rocío [...] becomes aware of the fact that Nieves is not only her mother, but also a woman with a past, with dreams and desires of her own. As a way of gaining an understanding of her own identity as a woman, she begins to explore the house to get to know the woman who is her mother.<sup>20</sup>

Parte, entonces, del proceso de maduración de Rocío consiste en conocer la feminidad de su madre y confrontarla. Y entrar en su closet es la manera de hacerlo.

El closet es el espacio en el que Rocío muestra lo oculto y lo desagradable de la vida cotidiana de su madre. Los objetos que rescata de la invisibilidad no son los que recuerdan momentos gratos, sino aquellos que tienen una connotación dolorosa. Son los objetos que muestran lo que es la vida de Nieves, en oposición con la vida que no tuvo; contrastan la felicidad que emana de los rostros de la fotografía el día de su boda con Juan Luz, con la ausencia del segundo marido, el padre de Rocío. Los olores tienen

una importancia preponderante en la percepción de los espacios. Por medio de ellos, Rocío parece captar directamente el contenido de la esencia de cada armario. La infelicidad profunda de Nieves se percibe a través de los olores que ésta ha dejado impregnados dentro del closet: “the soft pungent woman smell of a fading mother of three girls” (p. 80) y “the smell of my mother’s loneliness” (p. 80).

Como se mencionó arriba, éste es el closet más grande de la casa. De esta manera Chávez le da una importancia superior a la de los otros closets. Pero la preponderancia de este espacio no está dada sólo por su tamaño, sino también porque es el lugar cuya descripción ocupa mayor número de líneas,<sup>21</sup> aunado el hecho de que aquí se inicia y concluye la línea narrativa.

En esta primera sección, el espacio está dividido en dos. Por una parte, el closet; por otra, lo que está fuera de él, pero dentro del cuarto de Nieves. Incluso en este espacio fuera del closet —donde, como se ha dicho, el espacio propio de Rocío está demarcado por la puerta del armario, que es la frontera entre “dentro” y “fuera”—, Rocío delimita su espacio. Así como las puertas de los closets son fronteras entre dos espacios narrativos, también en el espacio real existen fronteras físicas creadas por Rocío. Mercy y ella están tendidas en la cama, y ésta le advierte que “this is the invisible line, your side and mine. Don’t cross over” (p. 82). Rocío tiene la capacidad de crear espacio alrededor suyo, como si éste fuese una extensión de su propio cuerpo. Este espacio vital está en su mente constantemente. Al final del relato, se vuelve de nuevo a la charla que sostienen las dos hermanas sobre la cama. Aunque el tono confesional de la plática fuerza a Rocío a dejar pasar inadvertida la transgresión de su espacio vital por parte de

Mercy y decide no decirle que “she was on my side [of the bed] again” (p. 92), está consciente de este cruce de límites. Denise Chávez hace hincapié en la existencia y apropiación de líneas imaginarias; recordemos que, para ella, el espacio es sólido y cada quien tiene la capacidad de convertirse en su propia línea.<sup>22</sup>

### *El baño*

La perspectiva desde la que se representa este closet es distinta de la usada en el closet anterior, ya que el baño se describe a manera de reflexión, de monólogo interno. Este mismo recurso narrativo se utiliza en la presentación de todos los closets, salvo el de Nieves.<sup>23</sup> El closet del baño es el lugar que evoca “sexual adolescent dreams” (p. 87), un cuarto lleno de ungüentos y medicinas; en él hay “vials to relieve us, deceive us” (p. 85). Al hacer referencia a la enfermedad y al vano intento femenino de maquillar los defectos físicos, Denise Chávez vuelve visible lo que el closet esconde: “medications for the head, the rectum, the stomach, the bladder, the eyes, the heart” (p. 86). Aquí se habla del cuerpo, pero no del cuerpo como ideal estético o cuerpo estilizado, perfecto, sino como cúmulo de lo más humano y pedestre del ser humano: los dolores, la constipación —lo imperfecto del cuerpo—, los olores que despide, el sobrepeso. El baño está lleno de “necessities and bodily functions” (p. 87). El closet del baño también guarda toallas y sábanas nuevas que han de usarse sólo cuando hay invitados en casa; es decir, están destinadas a convencer al extraño de que algo es lo que no es: al invitado se le ofrece lo mejor, mientras que en casa todos los días se usa lo desgastado.

Este espacio evoca el único recuerdo que no está enmarcado dentro de un espacio cerrado (el relato es básicamente claustrofóbico), y se refiere a una reunión familiar en un parque de Texas. En este viaje, recuerda Rocío, ella y su hermana se alejaron un poco del centro de reunión y se encontraron con una serpiente. Es significativo que la representación de este único espacio exterior tenga referencias claras a la muerte: “I knew we could have died [...] it would have been me” (p. 85), dice Rocío. Nuevamente, lo que está afuera de los closets —y por extensión, de la casa— resulta amenazador.

### *El closet de Rocío*

La percepción íntima de este espacio se hace por medio del olfato. Este armario despide olores que son “lusty and broad: the smells of a young woman’s body odors and special juices and the memory of slithering afterbirths” (p. 87). Según Rocío, inmediatamente después de que su madre la parió en una mesa desvencijada, el mueble cedió al peso y madre e hija cayeron al suelo; con el impulso, Rocío fue a dar a este closet. Según sus propias palabras, el hecho de que ella haya “nacido” allí justifica su amor por los closets.

Éste es un espacio personal; no obstante, se le dedican, en realidad, pocas líneas si se compara con el closet de Nieves. En este armario está el recuerdo de Johnny, un amor de la adolescencia, y el sentimiento de frustración de querer ser algo que no se es. La referencia sutil a un par de tobilleras (que también aparece en “Evening in Paris”) refleja el deseo adolescente de apropiarse de una identidad por medio de objetos y accesorios. Pareciera que estas tobilleras le confirieran una personalidad más sofisticada

por el solo hecho de llevarlas puestas, de seguir la moda. Para Rocío este espacio no significa mucho. El closet materno, sin embargo, tiene más importancia, ya que, como se dijo anteriormente, Rocío debe confrontar los espacios maternos para afirmar su identidad. Su closet no es el espacio elegido para construir su cuarto propio; éste lo encontrará, como se verá más adelante, en los cuartos imaginarios que ella crea.

### *El closet del cuarto de TV*

La representación del espacio en este armario está enfocada básicamente a dos cosas. Una es la ficción de la elegancia y el glamur de los vestidos y abrigos para fiesta que aquí se guardan; la otra, la desmitificación de la ilusión del matrimonio. “This closet was time and fantasy and dreams” (p. 89), el ideal del romance al estilo telenovelesco (lo cual tiene resonancia con el hecho de que este closet se encuentre en el cuarto de la TV), contrastado con la realidad del abandono. Por un lado, en este closet está el “glistening world of dances and proms and handsome dates” (p. 88) y por el otro, “two wedding dresses, a new one and an old one. The new one Mother picked up at a sale for five dollars. The old one she wore when she married Juan Luz” (p. 88). En estas reflexiones de nuevo se aprecia el contraste entre lo que Nieves esperaba del matrimonio —representado por el vestido de novia auténtico, el primero, el que utilizó en su boda por amor con Juan Luz— y lo que en realidad es —representado por un vestido adquirido en una oferta, sin ninguna ilusión, para casarse con el padre de Rocío—. “The closet held two brides, one eternally wedded, the other, husbandless” (p.

89). Esta faceta de la vida solitaria de Nieves se repite, y volvemos a oír la postura de crítica implícita de Rocío hacia su madre.

### *El closet de la sala*

Este closet es “a clearinghouse—the ‘out-going’ closet, the last stop before dispersal—to needy families, young marrieds, senior citizens” (p. 89). Es, en varios sentidos, una frontera. Es el perímetro de la casa, el límite entre el exterior y el interior, el coto entre el espacio real y el espacio de la memoria. También es la puerta que conduce al tercer nivel espacial: el de los cuartos imaginarios, “where inside, beat my other life” (p. 90). Con estas palabras se perfila la doble vida de Rocío. Por un lado, el mundo de Nieves, que aparece como una presencia constante y opresiva, en tanto que representa el conflicto entre el ideal de lo que anhelaba y la soledad que la vida real le impuso. Por otro lado, el espacio liberador de los cuartos imaginarios, que son la alternativa creativa a la opresión de los closets de la casa materna.

Como puede verse en los análisis de los closets, éstos son el semillero de los recuerdos. Al entrar en ellos, Rocío recrea parte de su historia familiar y personal. Es decir, a través del espacio real, se crea un espacio de la memoria que se puebla con los fantasmas del pasado. Este nivel espacial podría equipararse a un estado de semiconciencia, pues por medio de objetos específicos se desencadena el recuerdo de acontecimientos que quizá de otra manera no podrían aflorar. “The unconscious is

housed”, dice Bachelard. Y así funcionan los armarios en “The Closet”: como el albergue del inconsciente.

El recurso narrativo de otorgar a los closets doble carácter espacial —por un lado son espacios reales y, por el otro, espacios de la memoria donde se recuerda el pasado— permite a Denise Chávez explorar los aspectos a veces dolorosos, a veces grotescos, a veces felices de la cotidianidad femenina. La importancia de los closets es que son lugares habitados por los fantasmas de las mujeres de la casa. En un sentido simbólico, la suma de las representaciones de los closets es la totalidad de la personalidad misma de la casa. A diferencia de muchas escritoras chicanas que utilizan espacios codificados —la cantina, la cocina— para examinar aspectos de la feminidad, en este texto Denise Chávez explora el espacio de lo doméstico en otros términos. Escoge los espacios que son la máscara de la vergüenza, en vez de los espacios domésticos consagrados. La cocina, por ejemplo, el lugar por excelencia para representar la tradición femenina chicana, ni siquiera se menciona en este relato. En su lugar, Denise Chávez, de manera mucho más sutil y menos aguerrida, muestra los espacios íntimos de lo doméstico a través de los closets. En el contexto de la literatura escrita por mujeres chicanas, este recurso resulta innovador. A pesar de la idea de confinación que evocan los espacios cerrados, Chávez no retoma los espacios tradicionales, sino que explora en espacios alternos los papeles asignados a las mujeres por la sociedad patriarcal.

## CAPÍTULO 4

### EL TERCER NIVEL ESPACIAL: LOS CUARTOS IMAGINARIOS

Como se ha visto en los capítulos anteriores, los closets de la casa son la vía de acceso al mundo de espacios ficticios de Rocío. Por una parte, los closets constituyen, según la estructura que se propuso, el segundo nivel espacial, el de los espacios de la memoria, conformado por los recuerdos de la infancia y la adolescencia. Por el otro, son la puerta de entrada al tercer nivel espacial, el de los cuartos imaginarios. Anteriormente se expuso que la puerta de los armarios operaba como frontera entre el espacio real y el espacio de la memoria creado dentro de los closets. De manera similar, éstos funcionan como fronteras entre dicho espacio de la memoria y el nivel del espacio imaginario. Nuevamente, pues, se utiliza el recurso de las puertas, en esta ocasión *espirituales*, que abren el camino al espacio de la imaginación. Es importante hacer notar la diferencia entre las experiencias que la narradora tiene mientras está en un momento de ensoñación y las que tiene mientras duerme. En los primeros capítulos de esta tesina se habló de la reacción de Rocío ante el interior de los closets: al mirar los objetos, al aprehenderlos, se permite echar un vistazo a su historia personal. De esta manera, ella recuerda *acontecimientos reales* del pasado en *espacios reales*. Cuando duerme, se introduce en mundos fantásticos: asciende a las alturas del Cuarto Gris y el Cuarto Azul, e incluso más arriba, al No Cuarto. Visita estos cuartos imaginarios —universos desconocidos para el resto del mundo— cuando está sola. Y éstos son los únicos espacios en los que se siente segura, protegida por el espíritu que habita en ellos. Si tomamos en cuenta la afirmación hecha por Gaston Bachelard en el sentido de que “if we give their function of shelter for dreams to all of these places of

retreat, we may say [...] that there exists for each one of us an oneiric house, a house of dream-memory, that is lost in the shadow of a beyond of the real past”,<sup>24</sup> los espacios de realidad alterna que Rocío crea corresponden a esta idea de la casa onírica, al concepto esencial de *casa*. Dichos cuartos, en efecto, están más allá del pasado que, según se trató en el capítulo anterior, está concentrado en el segundo nivel espacial, en los closets. Los cuartos imaginarios son lugares espirituales de retraimiento, donde el subconsciente, en sueños, aflora y construye un mundo paralelo. En el espacio imaginario representado por estos cuartos, Rocío encuentra por fin un lugar espiritual personal, un cuarto propio, que es lugar de conciliación de su identidad como mujer chicana.

Según Gaston Bachelard, “to give an object poetic space is to give it more space than it has objectivity [...] it is following the expansion of its intimate space”. Rocío tiene la capacidad de crear espacio poético en los closets y de encontrar mediante este recurso el espacio íntimo que anhela. Esta relación es un *leit motif* de “The Closet”. Por una parte, el espacio real detona la creación del espacio ficticio. Por la otra, y de manera paralela, el espacio externo permite la creación de espacios internos. El espacio real, el mundo que Rocío habita cuando está despierta, significa —paradójicamente— oscuridad, la negación del ser, incertidumbre. De manera contraria, el espacio imaginario representa su universo interno, el cual sólo puede alcanzar cuando sueña. Este último significa para ella la luz y la posibilidad de expresar y recrear su individualidad. En el límite entre estos dos espacios están los closets, las puertas de la individualidad que sólo ella puede abrir y que son la frontera entre sus dos vidas

paralelas: “one day I began to live two separate lives. One magical, the other fearful” (p.84). Al buscar un espacio propio, Rocío no sólo satisface su necesidad de intimidad, sino que encuentra un espacio para ella, un espacio donde logra hacer desaparecer la oscuridad con que el mundo exterior la cubre. Toda la luz artificial con la que Rocío ha tenido que iluminar el mundo para comprenderlo se convierte, en el Cuarto Azul, en un fulgor magnífico que la envuelve. Además, los límites que ella no ha sido capaz de trazar *afuera* para diferenciarse a sí misma de la Otredad desaparecen cuando encuentra su propio espacio, su propia identidad: estos límites no son necesarios en su mundo.

A pesar de los significados evidentemente positivos que el texto asigna a estos cuartos imaginarios, Rocío tuvo que vencer sus propios miedos y prejuicios, representados por los animales color café y el Guardián del Cuarto, para ganarles terreno. Entrar en el Cuarto Gris no siempre ha sido fácil: los animales color café habitaban allí, y ella tuvo que desplazarlos y adueñarse de este espacio para tener un cuarto propio: “I’ve spoken to the Keeper of the Room”, explica Rocío a Mercy, “He’s an animal and brown. He wanted to make the room smaller, but I said no. ‘There’s no space for you, go away’. Now the room is white and blue and mine, alone” (p. 84). Cuando logra pasar del Cuarto Gris al Cuarto Azul, y luego al No Cuarto —el lugar “of dreamers who do not dream” (p.91)—, finalmente encuentra el espacio que había estado buscando. Entre más asciende, más se afirma a sí misma. Los espacios se ensanchan y su individualidad se expande.

En los cuartos imaginarios, Rocío encuentra su identidad en dos aspectos. Por una parte, en ellos obtiene la soledad necesaria para *crear* en el sentido de creación artística:

“the spaces of our past moments of solitude, the spaces in which we have suffered from solitude, enjoyed, desired and compromised solitude, remain indelible within us [...] this space identified with this solitude is creative”.<sup>25</sup> Este espacio de soledad elegida es ese cuarto propio necesario para ejercer la escritura creativa. Estas palabras adquieren sentido al relacionar los cuartos imaginarios con “Compadre”, el último relato de la novela, donde la narradora revela al lector que optó por el oficio de la escritura para rescatar las historias de su casa. La recreación de sus años adolescentes mediante la escritura es un proceso a la vez creativo, y de revisión y afirmación de sus raíces. Pero aquí se utiliza la palabra *crear* también en el sentido de creación de la identidad propia: “up beyond worlds, I flew into a universe of change” (p. 91). Es decir, estos mundos espirituales, estos *universos de cambio*, son la materia con la que Rocío puede moldear su identidad; son los espacios que le permiten la re-creación de sí misma. Así también, en estos cuartos imaginarios es donde “I hear voices that say: ‘we are the formless who take form, briefly, in rooms, and then wander on. We are the grandmothers, aunts, sisters. We are the women who love you” (p. 85). Son éstas las voces de su herencia femenina. Son las voces de la comunidad de mujeres chicanas que han trascendido el tiempo y el espacio para recordarle a Rocío que ellas forman parte de su herencia. “The Closet”, pues, les *da voz* a estas presencias que han pasado inadvertidas durante años, y les da un papel preponderante, en este relato, como forjadoras de identidad. Además, recordemos que la figura de la *abuelita* es representativa en la literatura de las chicanas,<sup>26</sup> pues es quien transmite la tradición mexicana, las raíces culturales sobre las que se basa el rescate de la identidad chicana.

Así, la importancia de estas voces que sólo escucha cuando, en sueños, ha ascendido a los cuartos imaginarios, no es sólo que son voces femeninas —la representación de *la voz femenina*—, sino que son las voces transmisoras de la tradición. Son las voces que le hablan a Rocío justamente acerca de lo que está buscando: la definición de sí misma en términos de género y de raza. Es decir, estas voces aparecen para reafirmar que ella es mujer y chicana. Rocío, pues, está en busca de un espacio íntimo en el que pueda afirmarse en estos dos sentidos. No obstante, el rescate de tradiciones tiene un matiz, pues éstas son tradiciones que ella debe *re-crear*; como se ha mencionado ya, no es el modelo de su madre el que Rocío anhela seguir. Para lograr afirmar su identidad propia, Rocío debe retomar los aspectos positivos de su herencia femenina chicana y con ellos construirse a sí misma.

Interiorizando el mundo exterior es como puede encontrarse un cuarto propio. “The Closet” muestra, en boca de Rocío Esquibel, la necesidad por satisfacer: encontrar un espacio en el que pueda expresar su identidad propia. La espiritualidad, tal como la entiende Rocío, sólo puede obtenerse a través de un viaje largo y doloroso dentro de las profundidades de la casa —el mundo—, para desplazar la oscuridad y la soledad opresivas. Gaston Bachelard distingue entre “the rationality of the roof” y “the irrationality of the cellar”.<sup>27</sup> Rocío, en sus viajes hacia los cuartos imaginarios, desciende primero a los cimientos de la casa y luego asciende:

I entered the Grey Room late at night when the house was quiet and I was alone. I'd crawl through the hall closet and into the concrete passageway that was our house's foundation. Down I would go, into the enormous basement, inching my way into the awesome darkness, alone, unhampered [...] Higher, higher, I climbed, past the attic, to the labyrinth that was the Grey Room (p. 84).

La descripción del camino hacia el Cuarto Gris, que se encuentra aún más arriba que la buhardilla, corresponde con el binomio racionalidad-irracionalidad expuesto por Bachelard. Para tener acceso a los cuartos imaginarios, Rocío primero debe adentrarse en la oscuridad del subsuelo, en esa “dark entity of the house” de la que habla Bachelard. Rocío desciende a lo más profundo del inconsciente para ascender al lugar donde los miedos pueden ser vencidos, al espacio de la racionalidad. Debe notarse también que según Rocío asciende, el camino se llena de luz. Desde la total oscuridad del sótano hacia el Cuarto Gris, y de allí hacia el Cuarto Azul, el cual, conforme se asciende, va ganando luminosidad; y hasta el No Cuarto, el espacio infinito: “I flew beyond the Grey Room into the Blue Room and further up, into the great vast No Room of the living sky. Up beyond worlds” (p. 91). De igual manera, el principio del viaje es difícil: “I’d *crawl* through the hall closet [...] Down I would go, into the enormous basement, *inching* my way into the *awesome darkness* [...] Higher and higher I *climbed*, past the attic, to the labyrinth that was the Grey Room”<sup>28</sup> (p. 83-84). Las palabras utilizadas para describir el viaje (*crawl*, *inching*, *awesome darkness*, *climbed*) revelan el esfuerzo que debe hacerse y los obstáculos que deben ser vencidos para llegar a la amplitud de los espacios imaginarios. No obstante, conforme se avanza hacia arriba, el camino se vuelve más amable: “I *flew* beyond the Grey Room into the Blue Room [...] I *flew* into a universe of change” (p. 91). Y más adelante: “I *glide* past everyone [...] I don’t need to turn on the light” (p. 92). La progresión, como se puede observar aquí, marca cómo el trayecto ascendente se vuelve cada vez más fácil. Los verbos utilizados ahora para hablar de la acción de avanzar son “fly” y “glide”, que dan idea de movimiento sin

dificultad. Además, compárese la “awesome darkness” del sótano con la frase “I don’t need to turn on the light” que describe posteriormente el ascenso.<sup>29</sup>

En relación con la representación imaginaria de *casa*, Bachelard afirma lo siguiente:

A house constitutes a body of images that give mankind proofs or illusions of stability. We are constantly re-imagining its reality: to distinguish all these images would be to describe the soul of the house; it would mean developing a veritable psychology of the house.

To bring order into these images, I believe that we should consider two principal connecting themes: 1) A house is imagined as a vertical being. It rises upward. It differentiates itself in terms of its verticality. It is one of the appeals to our consciousness of verticality. 2) A house is imagined as a concentrated being. It appeals to our consciousness of centrality.<sup>30</sup>

Si tomamos en cuenta que para Rocío los tres niveles espaciales son distintas manifestaciones del concepto *casa*, la referencia anterior expresa dos puntos importantes en cuanto a la representación del espacio narrativo: la verticalidad y la centralidad. En “The Closet”, Rocío se sitúa en el espacio de acuerdo con ambos conceptos. El hecho de que el trayecto hacia los cuartos imaginarios sea ascendente marca con claridad la percepción de la verticalidad en el relato. Como se vio, en la representación de los espacios imaginarios hay un contraste evidente entre *arriba* (los cuartos imaginarios) y *abajo* (el sótano). No olvidemos que la casa es la metáfora de la novela entera. Y los closets son una representación concentrada de esta metáfora. En otras palabras, los closets son la casa, y la casa es el mundo. Y dentro de los closets de la casa, el de Nieves es el central, el closet que, en términos narrativos, contiene la historia entera y donde se concentra todo el mundo. Es decir, es el centro del relato en tanto que es el punto espacial de donde parte y adonde llega la narración; es el espacio germinal central de la reconstrucción de la historia personal de la narradora.

Los cuartos imaginarios están representados por el dinamismo. Son espacios que cambian, que se transforman constantemente. Incluso, “when the spirit was sick, the nocturnal journey was long, the gasping for air at the bottom of an endless summer pool. When the spirit was pure, the long rope flew down from the sky and I was beamed up on an umbilical cord of light” (p. 91). Este espíritu, la esencia misma de los espacios imaginarios, define la dificultad del viaje. Pero la narración otorga dinamismo a estos espacios no sólo en términos del trayecto, sino porque los cuartos mismos cambian: el Cuarto Azul, por ejemplo, por lo general es “a beautiful enormous room and it’s blue” (p. 92); pero, en ocasiones, éste puede ser más bello: “the other day I went in there and it was all white and the floor was like dry ice” (p. 92).

Los cuartos imaginarios son más amplios y menos definidos según se va ascendiendo en ellos, hasta llegar al No Cuarto, que es la negación misma del espacio, pero al mismo tiempo es el espacio de la infinitud, de la *intimidad*, según terminología de Bachelard. Aunque la representación del espacio imaginario hace del Cuarto Gris, el Cuarto Azul y el No Cuarto espacios espirituales abstractos, intangibles, no debemos olvidar que para entrar en ellos es necesario cruzar los dos niveles espaciales anteriores; es decir, antes de entrar en el espacio de la imaginación desbordada, se debe pasar por el de la realidad y el de la semirrealidad (constituido por los recuerdos). Aunque Rocío llega a ellos a través del sueño, el viaje debe iniciar en los closets, en el nivel espacial real, y luego traspasar el espacio de los objetos que habitan los closets y que cumplen la función de detonadores de recuerdos. En el fragmento reproducido a continuación se puede observar cómo se pasa de un nivel espacial a otro, de un umbral a otro:

I'm in the hallway closet. I see Grandpa's death mask wrapped in white satin. I see the box of paper dolls we got on Christmas. I see your crown from elementary school, when you were Bazaar Queen. Why did you cry? I wouldn't have cried, but then I wasn't Queen. I move aside the belt cord from Mother's green bathrobe. I uncover the box of Christmas cards. I move the old rubber rain shoes and plastic rain coats. I make room for myself and step inside. I glide past everybody. I am faraway now past the color and the noise, past the cloth shadows. I am past everyone. Alone. Alone without noise. I don't need to turn on the light (p. 92).

El punto de partida es un closet. Rocío enumera los objetos que ve y, cuando llega a una corona, hace una breve reflexión sobre un acontecimiento pasado. Se abre paso a través de las cosas, traspasa el pasado. Hace espacio para sí, y entra en el nivel del espacio imaginario ("I make room for myself and step inside"). Rocío está en el closet, *adentro* de él, pero para pasar al Cuarto Gris debe dar un paso *más adentro*, más allá del closet.

En el fragmento anterior pueden apreciarse los umbrales entre los distintos niveles espaciales. Los objetos que se hallan dentro de los closets marcan el límite entre el espacio real y el espacio de la memoria. Cuando un objeto detona en Rocío la evocación del pasado, se borra la frontera entre la realidad y el recuerdo. El umbral entre el espacio del recuerdo y el espacio imaginario es producto de la imaginación. Sólo necesita hacerse sitio para entrar y, aparentemente, cruzar la pared del closet para llegar a las entrañas de la casa. En otra parte del relato, Rocío dice que "I'd crawl through the hall closet and into the concrete passageway that was our house's foundation" (p. 83), donde nuevamente la pared es el umbral que debe traspasarse para entrar al Cuarto Gris. No obstante, al hablar del closet de la sala, menciona que "the ceiling had a trap door that led to the Grey Room. This closet was but another valve

leading to the many chambers of the house's heart" (p. 90). En cualquier caso, haya puerta o no, el límite del mundo real son los closets, y el acceso a los cuartos imaginarios es a través de la pared, cuya función es *cubrir* "the house's heart", el alma de la casa.

La representación de los espacios imaginarios en "The Closet" es paradójica. Aunque en la narración es evidente que éstos permiten la expresión de la identidad propia, están representados como espacios cerrados, como cuartos, los cuales podrían relacionarse con valores de confinamiento. Sin embargo, el resumen de las cualidades que se les asigna demuestra que éstos tienen connotaciones de amplitud y libertad: son espacios que permiten la soledad y la creatividad; en ellos se manifiesta la herencia y la tradición en las que se arraiga la identidad de Rocío, a través de las voces de sus antepasados femeninos; son lugares que permiten la transformación. Y son, a fin de cuentas, los espacios que Rocío escoge para hacer suyos: "it's a beautiful room and it's mine. It's all mine" (p. 92).

## APUNTES FINALES

**E**n “The Closet”, Denise Chávez explora de manera innovadora la representación de los espacios narrativos. Su búsqueda es novedosa en varios sentidos. Dentro del contexto de la literatura escrita por mujeres chicanas, Chávez utiliza espacios distintos de los habituales para analizar, por medio de su narradora-protagonista, los papeles serviciales y pasivos asignados a las mujeres por la sociedad patriarcal. Escoge explorar dichos papeles femeninos a través de closets, en vez de hacerlo mediante espacios narrativos codificados por este tipo de literatura. La cocina, por ejemplo, es un lugar que con frecuencia se asocia a los valores culturales relacionados con la figura de la abuelita y con la transmisión de la tradición familiar femenina; no obstante, es un lugar del que se aleja Denise Chávez en este relato. Otro de estos escenarios con connotaciones claras dentro del contexto de la literatura de las chicanas es la cantina, que por lo general simboliza la emancipación de la mujer al entrar en espacios exclusivamente masculinos. De este lugar también se aparta Denise Chávez.

Los armarios son en “The Closet” contenedores simbólicos de la vida cotidiana de las mujeres que habitan la casa. Al abrir la puerta de los armarios, Chávez deja entrar la luz que desenmascara la intimidad femenina: los anhelos, las esperanzas frustradas, los olores corporales: deja ver la cara menos *amable* de la feminidad. Al sacar al descubierto la feminidad oculta y hablar de la domesticidad silenciada, la autora las desmitifica. Lo doméstico y lo femenino, pues, no se muestran según la imagen romantizada que la

sociedad patriarcal ha construido, sino que, al contrario, deja ver el lado oscuro de las pasiones que habitan los closets, los fantasmas de las mujeres que los pueblan.

Dada la preponderancia narrativa de la imagen materna en los closets, éstos representan “the interior, secret life of her mother that forms part of Rocio’s memories and shapes her own concept of self”.<sup>31</sup> Ya que estos espacios cerrados contienen las esperanzas y los sueños frustrados de Nieves, Rocío encuentra espacios alternos propios que la alejen de la pasividad y sumisión característicos de su madre. Los espacios imaginarios, pues, son los creados por la protagonista para apartarse de los espacios de la casa —los closets— y del pasado de su madre, para moldear ella misma su propia identidad. Rocío asciende del Cuarto Gris al Cuarto Azul al No Cuarto. Conforme vuela más alto, los cuartos se vuelven más bellos, más luminosos: “This imaginary flight into a space of her own indicates a growing desire to escape confinement and manifest self-defined identity”.<sup>32</sup> En este sentido, “The Closet” también es innovador, pues muestra a una chicana que ha podido alejarse del confinamiento y las limitaciones impuestas, caracterizados por su madre y los valores que ésta simboliza, para *crearse* una vida distinta. En su proceso de maduración Rocío explora el pasado por medio de los closets de la casa y se libera de la opresión que éstos representan, creando cuartos imaginarios donde afirma su propia identidad. Es decir, Rocío ha tenido que recordar y confrontar su pasado, sus orígenes, los valores morales que la rodean, para poder forjarse un futuro a la medida de sus expectativas.

El viaje íntimo hacia los cuartos imaginarios y su significación pueden extenderse al resto de la novela. Si en “The Closet” Rocío crea espacios alternos que le permitan

construirse un futuro distinto del de su madre, el resto de la novela expresa, en distintos momentos, la necesidad de no adoptar otros papeles femeninos opresivos: “Rocío voices a desire to leave, to escape the destiny of the women around her, whom she sees as victims [...] of their condition as women”.<sup>33</sup> Ejemplos de ellos son la tía abuela Eutilia, encerrada dentro de su propio cuerpo envejecido y decadente, en “The Last of the Menu Girls”; Eloísa, Diana y Josie, aparentes modelos de sus “womanly hopes”, hasta que reconoce que los papeles femeninos que ellas representan, definidos por la sociedad patriarcal y blanca, no son lo que ella anhela para sí misma; la comadre, abandonada por Regino, su marido, por otra mujer. Los closets y los cuartos imaginarios son componentes esenciales, pues, de este *bildungsroman*, cuyo final es liberador en el sentido de que la heroína no toma una actitud acomodaticia ante la sociedad, sino que tiene la posibilidad de trascender los papeles establecidos, para vivir y actuar de acuerdo con ella misma. Al traspasar las fronteras de los espacios en su ascenso, Rocío trasciende su historia familiar y personal, y la realidad opresiva que la rodea para *crear* su propia identidad en los cuartos imaginarios.

Cada uno de los tres niveles de espacio propuestos al principio de esta tesina representan una faceta distinta del relato. El nivel del espacio real funciona narrativamente como la unidad cohesiva de “The Closet”. Sirve como armazón formal sobre la que se construye el contenido de la historia. El espacio de la memoria, aquel en el que pululan libremente los recuerdos y las reflexiones sobre la niñez y la adolescencia de la narradora-protagonista, está constituido como el lugar de encuentro con el pasado. Representa este espacio, principalmente, la relación entre Rocío y su madre, en

primer término, y entre Rocío y otras mujeres, en segundo. El tercer nivel espacial, el del espacio imaginario, está construido a partir de la creación del Cuarto Azul, el Cuarto Gris y el No Cuarto. Éstos son los espacios donde Rocío afirma su individualidad y donde encuentra su identidad como mujer y como chicana. Son los espacios de la creatividad literaria, donde ella puede crearse y recrearse. Son, finalmente, la condensación de su búsqueda: en ellos encuentra un lugar privado, personal. Un espacio propio.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Como se verá más adelante, *The Last of the Menu Girls* es una novela formada por siete relatos que pueden leerse de manera independiente, pues tienen coherencia y significado propios. No obstante, estos siete relatos constituyen, en conjunto, la novela.

<sup>2</sup> Cherríe Moraga y Gloria Anzaldúa, *This Bridge Called My Back, Writings By Radical Women of Color*, p. 52.

<sup>3</sup> Gloria Anzaldúa, *Making Face, Making Soul*, p. 25-26.

<sup>4</sup> Jacques Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, p. 42.

<sup>5</sup> Alvina E. Quintana, en *Home Girls*, hace notar, en relación con *The House on Mango Street*, de Sandra Cisneros, la mezcla de géneros en la literatura de las chicanas, la cual significa una subversión de las formas y los contenidos literarios establecidos por el canon. De acuerdo con Quintana, Sandra Cisneros “subverts traditional form and content in a way that demonstrates how conventional applications of literary genre and the social construction of gender undermine a ‘feminist aesthetic’”. Aunque no es propósito de esta tesina discutir a qué género pertenece *The Last of the Menu Girls*, es importante resaltar que Denise Chávez también participa de esta subversión.

<sup>6</sup> En el glosario de *Daughters of Self-Creation*, Annie O. Eysturoy define este término como “novel of development, coming of age novel, apprenticeship novel”.

<sup>7</sup> En *Feminist Theory: From Margin to Center*, bell hooks aborda este desplazamiento narrativo del margen al centro.

<sup>8</sup> Annie O. Eysturoy, *Daughters of Self-Creation*, p. 113-114.

<sup>9</sup> Denise Chávez, *The Last of the Menu Girls*, p. 36. Para mayor claridad, las referencias de página subsecuentes aparecerán entre paréntesis, a un lado de la cita respectiva.

<sup>10</sup> Ivonne Yarbrow-Bejarano, *Chicana Creativity and Criticism*, p. 140.

<sup>11</sup> Annie O. Eysturoy, *op. cit.*, p. 114.

<sup>12</sup> Esta aclaración es importante por dos razones. Primero, porque la obra de Sandra Cisneros es de las pocas obras escritas por chicanas que se han explorado desde el punto de vista de la representación del espacio. En segundo lugar, porque dado que se hará referencia a ciertos conceptos de Gaston Bachelard en esta tesina, no puede pasarse por alto el rechazo contundente de Sandra Cisneros hacia *The Poetics of Space* como un texto completamente patriarcal y blanco.

<sup>13</sup> Sandra Cisneros, *The House on Mango Street*, p. xi-xx.

<sup>14</sup> Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, p. xxxii.

<sup>15</sup> Sandra Cisneros, *op. cit.*, p. 132.

<sup>16</sup> *Idem*, p. xiv.

<sup>17</sup> Alvina Quintana, en *Home Girls*, lo describe en estos términos: “On an ideological level, Esperanza dreams the American dream; on a material level, like all in her community she remains systematically excluded from it” (p. 57).

<sup>18</sup> El tipo de sinécdoque utilizada aquí es la particularizante, definida por Helena Beristáin en su *Diccionario de retórica y poética* de la siguiente manera: “Es la sinécdoque particularizante en la que por medio de lo particular se expresa lo general; por medio de lo menos, lo más; por medio de la especie, el género”. Chávez toma una parte de la casa (los closets) para representarla en su totalidad. En realidad, el relato está lleno de sinécdoques particularizantes. Posteriormente se verá, por ejemplo, que los zapatos de Nieves simbolizan ciertas características de este

---

personaje, y que los objetos contenidos dentro de los closets representan acontecimientos específicos.

<sup>19</sup> Alvina E. Quintana, *op. cit.*, p. 105.

<sup>20</sup> Annie O. Eysturoy, *op. cit.*, p. 115.

<sup>21</sup> La descripción de este closet abarca varias cuartillas más que la de los otros closets. Además, el tema del closet materno se retoma en la sexta sección, donde se repite una síntesis de la información que Rocío da al lector en esta primera parte.

<sup>22</sup> En "Space is a Solid", uno de los ejercicios de percepción del espacio que Rocío practica con sus alumnos es el de sentir que una línea es ellos mismos. "This is my line", escribe Kari Lee, "This is my line. It came to me. It came out of me. It's me, and now I want it to become Me-er than Me" (p. 110).

<sup>23</sup> En la descripción del closet de Nieves, Rocío está físicamente dentro del closet y la narración se hace a base de diálogos y monólogos en tiempo presente.

<sup>24</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 15.

<sup>25</sup> *Idem*, p. 10.

<sup>26</sup> "Abuelitas are traditional, carrying on their old Mexican customs [...] They pass on, and they are remembered through [...] childhood memories [...] Abuelitas never possess negative qualities." (En *Infinite Divisions*, p. 110) Ejemplos del papel preponderante de las abuelitas como transmisoras de las tradiciones chicanas hay muchos, como "The Moths", de Helena María Viramontes.

<sup>27</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 18.

<sup>28</sup> Las cursivas en esta cita y en las siguientes dos son mías.

<sup>29</sup> El trayecto —que inicia en el espacio real de los closets y que pasa por los oscuros laberintos subterráneos de la casa antes de llegar a la luminosidad de los cuartos imaginarios— recuerda la fórmula de separación-iniciación-retorno del héroe mítico propuesta por Joseph Campbell. Desde esta perspectiva, el descenso a la oscuridad para ascender a la luz parece corresponder a la etapa del rito de iniciación, en el cual Rocío debe pasar por esta prueba para emerger triunfante y renovada de las entrañas de la casa ("the irrationality of the cellar"). Cuando logra hacerlo, conquista las alturas de los cuartos imaginarios ("the rationality of the roof").

<sup>30</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 17.

<sup>31</sup> Annie O. Eysturoy, *op. cit.*, p. 116.

<sup>32</sup> *Idem*, p. 117.

<sup>33</sup> *Idem*, p. 120.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bachelard, Gaston, *The Poetics of Space*. Beacon Press, Boston, 1969.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 2ª ed. corregida. Editorial Porrúa, México, 1988.
- Castillo, Debra A., *Talking Back. Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*. Cornell University Press, Ithaca y Londres, 1992.
- Cisneros, Sandra, *The House on Mango Street*. Alfred A. Knopf, Nueva York, 1994.
- Chávez, Denise, *The Last of the Menu Girls*. Arte Público Press, Houston, 1986.
- Eysturoy, Annie O., *Daughters of Self-Creation. The Contemporary Chicana Novel*. University of New Mexico Press, Albuquerque, 1996.
- Herrera-Sobek, María y Helena María Viramontes (eds.). *Chicana Creativity and Criticism: Charting New Frontiers in American Literature*. Arte Publico Press, Houston, 1988.
- Homo-Delgado, Asunción, et al. (eds.), *Breaking Boundaries: Latina Writing and Critical Reading*. University of Massachussetts Press, Boston, 1988.
- Ingarden, Roman, "The Stratum of Represented Objects", en *The Literary Work of Art. An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature*. Northwestern University Press, Evanston, 1973.
- Moraga, Cherríe y Gloria Anzaldúa. *This Bridge Called My Back*. Kitchen Table, Women of Color Press, Nueva York, 1983.
- Quintana, Alvina E., *Home Girls. Chicana Literary Voices*. Temple University Press, Filadelfia, 1996.
- Rebolledo, Tey Diana y Eliana S. Rivero, *Infinite Divisions. An Anthology of Chicana Literature*. The University of Arizona Press, Arizona, 1993.
- Woolf, Virginia, *A Room of One's Own*. Harcourt, Brace & World, Inc., Nueva York y Burlingame, 1957.