

01088



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**ESTRATEGIAS NARRATIVAS EN CUATRO ESCRITORAS CHICANAS  
CONTEMPORÁNEAS: AUTODESPLAZAMIENTOS DEL SUJETO  
FEMENINO Y DE LA NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA**

**TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
DOCTORA EN LITERATURA IBEROAMERICANA**

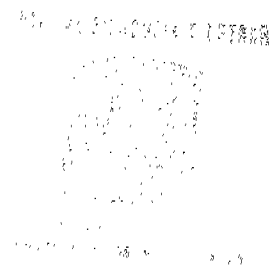
**PRESENTA**

**ELSA LETICIA GARCÍA ARGÜELLES**

**ASESORA: MTRA. CLAIRE JOYSMITH SMITH**

**MÉXICO, D. F.**

**ENERO DE 2005**



m.340287



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.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo intelectual.

NOMBRE: Elsa Lebrón García

INSTITUTO

FECHA: 29/01/2005

Lencia García A.

Para Carlos con todo mi amor.

A la memoria de Martha, por ser una mujer sensible y fuerte, mi hermana, mi amiga.

A mi hija, quien luchó por vivir y siempre amé. Gracias por enseñarme que la vida es un desafío constante y que estar aquí es hermoso



# Agradecimientos

**L**a presente investigación ha significado una etapa vital de retos personales determinados por el trabajo académico, las horas de lectura y el tiempo, pero también de satisfacciones y logros, a pesar de que día a día la vida nos recuerda las pérdidas dolorosas que hay que sublimar en ganancias. Esta tesis ha sido el fruto de un gran esfuerzo pero, sobre todo, de la disciplina y la tenacidad.

Quiero agradecer a mi directora de tesis, la maestra Claire Joysmith Smith, quien siempre creyó y apoyó mi trabajo, a pesar de los momentos difíciles, con una gran amistad.

Asimismo, a mis lectores, maestra Marina Fe, y los doctores Armando Pereira, Ignacio Díaz Ruiz, Marisa Belausteguigoitia Rius, Efrén Ortiz Domínguez y Nattie Golubov, gracias por los comentarios y observaciones que me ayudaron a mejorar este trabajo. Así también, agradezco a la doctora Nair Anaya Ferreira, coordinadora del posgrado en Letras, por su apreciable trato y amabilidad.

A todos los amigos por estar siempre allí: a los de Estados Unidos, en Las Cruces, Nuevo México; a la memoria de mi maestro Ricardo Aguilar, chicano de corazón, y a Jesús Barquet, por su amistad; a los de Zacatccas: Isabel, Julián, Juan, Elo y Lolys por su apoyo incondicional; a mis alumnos por su cariño; a los de México: Laura, Irlanda, Sonia, Gizela y Raúl, por compartir sus casas y darme ánimo cuando estaba demasiado cansada y les comentaba que nunca viviría en la ciudad de México; a los de Xalapa, por su afecto, a pesar del paso del tiempo.

Igualmente me congratulo de las amistades hechas en mi estancia en Brasil, por darme la alegría de encontrar nuevos horizontes y posibilidades de vivir. Todos me han acompañado a lo largo de mis viajes y mi vida itinerante, siempre cruzando fronteras.

Doy gracias a mis padres por su afecto y la libertad que me brindaron en todo momento; al igual que a mis hermanos: Pedro, Rosario, Martha y Rosy, quienes me han apoyado incondicionalmente siempre.

De manera especial dedico mi tesis a Carlos, quien ha sido mi compañero de vida, quien me ha brindado su amor, sus horas, sus ausencias y su fortaleza en este proceso; sin él este momento no sería posible.

Finalmente, agradezco a Conacyt el apoyo económico para llevar a cabo esta investigación que aquí llega a su punto final.

## ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	<b>1</b>
La narrativa chicana escrita por mujeres, una propuesta literaria en movimiento.....	<b>3</b>
La postura teórica: búsquedas y apropiaciones para interpretar a las chicanas.....	<b>6</b>
Aproximación a los capítulos.....	<b>20</b>
<b>Capítulo I</b>	
<b>La visión feminista de las escritoras chicanas, una propuesta literaria a partir de la diferencia</b> .....	<b>27</b>
Literatura chicana: de la visibilidad hacia los desplazamientos.....	<b>29</b>
La literatura chicana como expresión de un grupo minoritario.....	<b>40</b>
La posición feminista chicana y los discursos de diferencia.....	<b>48</b>
Las escritoras: narrativas de vida y narrativas híbridas.....	<b>63</b>
<b>Capítulo II</b>	
<b>El desplazamiento en los usos autobiográficos: legitimación de espacios literarios y de identidad</b> .....	<b>73</b>
De la autobiografía a lo autobiográfico.....	<b>75</b>
El sujeto autobiográfico: representación y posición étnica.....	<b>86</b>
Las dimensiones del enfoque ficcional y testimonial en la narrativa autobiográfica chicana.....	<b>93</b>
La reconfiguración del espacio fronterizo: del espacio geográfico al espacio textual.....	<b>101</b>

Resistencia y legitimación: autorizando las voces narrativas de las chicanas.....	106
<b>Capítulo III</b>	
<b>La visión femenina de la autobiografía: escribir la memoria de la comunidad mexicoamericana.....</b>	<b>113</b>
La intrínseca relación entre la comunidad y la postura nostálgica del pasado.....	115
<i>Calle Hoyt</i> : una propuesta autobiográfica dentro de un proyecto educativo.....	128
La autorepresentación de la narradora: la experiencia bicultural y el cuerpo femenino.....	133
La experiencia educativa: el crecimiento y el aprendizaje de una infancia feliz.....	143
Hibridez textual y cultural: estrategia testimonial y desplazamiento generacional de las identidades.....	151
La legitimación y la resistencia en la producción de conocimiento de las chicanas en las universidades.....	164
<b>Capítulo IV</b>	
<b>La presencia de México en el imaginario de las chicanas: de la mexicanidad a la chicanidad.....</b>	<b>171</b>
La narrativa de vida y la experiencia como neomexicana a través de la fragmentación literaria.....	173
La reconstrucción de la identidad entre México y Nuevo México: del conflicto a la aceptación de la hibridez cultural y geográfica.....	178
La Malinche: subversión y apropiación de las mujeres de color.....	188
Itinerarios de viaje: cruces geográficos y textuales fronterizos.....	201

La narradora como escritora y traductora cultural.....	210
--	-----

## **Capítulo V**

<b>La construcción de la identidad y la solidaridad a través de una narrativa poética y cultural.....</b>	<b>225</b>
---	------------

La recreación de la experiencia feminista y la transgresión como proyecto de escritura.....	227
---	-----

El relato de crecimiento y el conflicto con los modelos culturales de la comunidad.....	234
---	-----

El descubrimiento del cuerpo femenino: la sexualidad y la violencia.....	238
--	-----

El nombre de Esperanza: la elección de una tercera opción.....	243
--	-----

Esperanza: una escritora de vidas.....	247
--	-----

Identidades en tránsito: el barrio urbano como una frontera para cruzar.....	252
--	-----

La apropiación de espacios simbólicos: “una casa en el corazón”.....	256
--	-----

El proceso de subversión y apropiación mediante el lenguaje poético.....	263
--	-----

## **Capítulo VI**

<b>La reconfiguración de imágenes culturales, visuales y literarias: “vivir en un país entre dos países”.....</b>	<b>275</b>
---	------------

Puentes e intersticios en la narrativa autobiográfica de Norma Elia Cantú.....	277
--	-----

Yuxtaposiciones y desplazamientos del tiempo, la ficción y la referencialidad.....	284
--	-----

Las imágenes de la identidad cultural de Azucena Cantú.....	292
---	-----

Las imágenes de la frontera: cruces geográficos y metafóricos.....	307
--	-----

La fotografía como estrategia narrativa: la recreación de la memoria y la reconstrucción del espectador y el operador.....	<b>318</b>
La fotografía familiar y lo etnográfico en <i>Canícula</i> .....	<b>330</b>
El reconocimiento y la construcción de un “tercer espacio” a través de la narrativa autobiográfica.....	<b>341</b>
<b>Conclusiones</b> .....	<b>349</b>
Vidas que crean formas, vidas en movimiento.....	<b>351</b>
<b>Bibliografía</b> .....	<b>367</b>
<b>Apéndice fotográfico</b> .....	<b>391</b>

# Introducción

To write often means remembering what has never existed. How shall I succeed in knowing what I do not know? Like so: as if I were to remember. By an effort of "memory" as if I had never been born. I have never lived. But I remember, and that memory is in living flesh.

CLARICE LISPECTOR

De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que viene a mí, que me encuentro aquí; importa poco el tiempo que dura la transmisión; la foto del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella. Una especie de cordón umbilical que une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque sea impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiados.

ROLAND BARTHES

## LA NARRATIVA CHICANA ESCRITA POR MUJERES: UNA PROPUESTA LITERARIA EN MOVIMIENTO

En las últimas dos décadas, la literatura chicana ha ocupado un lugar interesante en la crítica literaria en México, aunque aún se le ve como un objeto de estudio lejano a nuestra realidad cultural y literaria; sin embargo, las aproximaciones a la experiencia y la forma de construir sus textos literarios han permitido tender puentes para generar espacios de reconocimiento a otras voces literarias. Este trabajo es un acercamiento a la literatura chicana escrita por mujeres, cuyo fundamento es la visión de las escritoras y sus textos literarios, los cuales muestran su autoafirmación cultural y literaria. El título, "Estrategias narrativas en cuatro escritoras chicanas contemporáneas: autodesplazamientos del sujeto femenino y de la narrativa autobiográfica", se relaciona con la construcción de la subjetividad de las escritoras chicanas, así como con sus estrategias formales en constante movimiento.



El corpus lo conforman cuatro escritoras chicanas que han publicado en los años ochenta y noventa: Mary Helen Ponce, *Hoyt Street: An Autobiography* (1993), (*Calle Hoyt. Recuerdos de una juventud chicana*, 1995a); Erlinda Gonzales-Berry, *Paletitas de guayaba* (1991); Sandra Cisneros, *The House on Mango Street* (1984), (*La casa en Mango Street*, 1995) y Norma Elia Cantú, *Canícula Snapshots of a Girlhood en la frontera* (1995), (*Canícula. Imágenes de una niñez fronteriza*, 2001). Las obras elegidas para el trabajo de análisis son traducciones a excepción de *Paletitas de Guayaba*. El estudio de estos textos narrativos intenta entablar un diálogo con las escritoras chicanas sobre la ruptura de fronteras sociales, políticas, culturales y literarias que las han excluido y marginado.

Estas escritoras presentan en sus obras la formación de identidades en constante movimiento en espacios geográficos y literarios. Tal particularidad también se contempla en este trabajo mediante el concepto de “autodesplazamiento” (*self-displacement*), con el que se alude el dinamismo de la literatura chicana, relacionándolo con las móviles identidades. Estas creadoras reflejan ese autodesplazamiento para evitar una ubicación desde fuera y por los “otros”, evidenciando una necesidad personal de expresión. Este movimiento individual presenta estrategias para autodesplazarse y crear espacios de autolegitimación y autoafirmación: “En otras palabras, 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”

(Joysmith, 1995, pp. 173-174). Este proceso de autorreconocimiento, de diferencia frente al “otro” y de reflexión sobre sí mismas no sólo se rige por una oposición y ruptura con la cultura patriarcal, sino como un acto de construcción y recreación del yo a través de sus prácticas literarias.

Las autoras incluidas en este estudio comparativo escriben narraciones autobiográficas, en las que se registran procesos de ruptura y experimentación con diversas estrategias, permitiendo advertir los desplazamientos entre las voces autobiográficas de los cuatro libros citados, así como el desplazamiento entre la ficción y el testimonio. Las historias de vida de las autoras son referentes de sus propias ficciones, en las que rescatan y reconstruyen la memoria de las comunidades donde han vivido. El análisis literario comprende lo privado y lo público, como nociones y fuentes de expresión que se mezclan en su obra. El autocuestionamiento del sujeto femenino, a través de la recreación de la experiencia, plantea una manera de crear sui generis, fuertemente enraizada en su situación personal y cultural.

Las historias de vida de las chicanas presentes en sus textos me permiten exponer también mi propia experiencia en relación con la literatura chicana y, especialmente, con la narrativa escrita por mujeres. Mi interés por realizar una revisión teórica y bibliográfica de esta literatura inició a partir de mi estancia en Las Cruces, Nuevo México (1991-1993) y de mi frecuente convivencia con chicanos y chicanas, dentro y fuera de la New Mexico State University. Esta etapa propició mi acercamiento y conocimiento de las letras chicanas y de los mexicoamericanos. Entonces establecí un vínculo entre la

vivencia personal y los elementos conceptuales y teóricos de la producción literaria y cultural de ellos, además de un puente entre lo privado y lo académico. A lo largo de esta investigación presento reflexiones en torno a la literatura chicana en general y sobre las cuatro escritoras citadas en particular. Mi atención se centra también en el cuestionamiento de las identidades en situaciones de tránsito, cruce y transgresión en la construcción y recreación de un camino propio.

#### LA POSTURA TEÓRICA: BÚSQUEDAS Y APROPIACIONES PARA INTERPRETAR A LAS CHICANAS

A partir de algunos modelos teóricos, este trabajo retoma una lectura y reflexión de la narrativa chicana. El punto de partida es que intenta descartar posturas jerárquicas y deterministas, además de que obedece a una visión heterogénea de acuerdo con la mirada contemporánea de las escritoras chicanas.

Las creadoras y críticas chicanas utilizan en sus textos creativos y de interpretaciones estrategias de apropiación que responden a su contexto cultural y a su afirmación de la “diferencia”. Las chicanas se han apropiado de fuentes teóricas, literarias y artísticas para nutrir sus composiciones. Esta apertura ha motivado la legitimación de la construcción de visiones e interpretaciones de análisis, siempre desde su realidad cultural, histórica y literaria, mediante herramientas teóricas para estudiar su compleja textualidad. Sus ensayos de teoría o crítica han ocupado un lugar preponderante desde los años ochenta y noventa, siempre bajo un enfoque

feminista. Aunque este trabajo no tiene como objeto de análisis la producción teórica y crítica de las chicanas, ciertamente es inequívoca la importancia de estas fuentes para configurar el aparato analítico.

La propuesta literaria chicana ha buscado formas y expresiones propias, al mismo tiempo que cuestiona el *mainstream* estadounidense. Por lo tanto, su proyecto literario no se dirige hacia un discurso contestatario que rechaza las formas “aceptadas”, más bien propone las propias, relacionadas con la vivencia cultural. La producción cultural de las chicanas se ubica en los diversos estudios generados en Estados Unidos, donde la experiencia multicultural marca semejanzas y diferencias entre los grupos culturales, creando un intercambio y un proceso de apropiación.

Dentro de este marco histórico, cultural y literario en el que se ubican las chicanas, durante los ochenta se autonombraron “mujeres de color”, según Gloria Anzaldúa y Cherríe Moraga en *This Bridge Called My Back. Writings by Radical Women of Color* (1981). Este volumen presenta un conjunto de ensayos sobre la experiencia de mujeres que pertenecen a grupos étnicos minoritarios (chicanas, cubanas, puertorriqueñas, negras, o asiáticas, etcétera), quienes eligen el color de su piel como una característica distintiva.

Las chicanas proponen una perspectiva teórica de género femenino a partir de su diferencia, tratando de llevar estos conceptos más allá de la experiencia posicionada como dominante. Por ejemplo, en relación con las mujeres blancas de clase media: “We intend to explore the causes and sources of, and solutions to these divisions. We want to create a definition

that expands what «feminist» means to us” (Anzaldúa y Moraga, 1981, xxiii). Este intento de apropiación motiva el presente análisis, privilegiando lo interdisciplinario e incluyente, además de considerar los conceptos que las chicanas y no chicanas han empleado en la interpretación de las estrategias de autoafirmación presentes en sus textos.<sup>1</sup>

Sin embargo, cabe aclarar que no existe una única postura feminista entre las chicanas, sino algunas reflexiones constantes que han permeado su visión, por ejemplo, Gloria Anzaldúa y Ana Castillo, en los ochenta y noventa, respectivamente, junto con otras escritoras y críticas chicanas, han adoptado diferentes posturas según su experiencia, como el concepto de la «nueva mestiza» que Anzaldúa desarrolla en *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* (1987); o el término “xicanisma” que Castillo propone en *The Massacre of the Dreamers. Essays on Xicanisma* (1994). El feminismo de estas escritoras responde a un discurso de ruptura y confrontación, pero sus textos comunican la inquietud por configurar identidades.

El análisis de las obras incluye dos delimitaciones: por un lado, situar el yo como un recurso narrativo que se reconstruye en el texto y dirige el proyecto de identidad como mujer, chicana y escritora; y, por otro, analizar cómo se advierte en dichos textos. Estos dos puntos manifiestan una abierta

---

<sup>1</sup> En la crítica chicana, algunos autores usan la palabra “narrativas” (*narratives*) para señalar las prácticas literarias; por ejemplo, manejan expresiones como “chicano border narratives” (Calderón, 1991, p. 1), o “desde ese ejercicio se articulan nuevas narrativas” (Klahn, 2000, p. 65). Usaré este concepto para designar los textos que analizaré, porque me parece importante distinguir el uso de los términos narrativa y narrativas.

postura frente a las posibilidades de autorrepresentación y, en consecuencia, a sus posibilidades creativas.

Los términos que constituyen la esencia de este trabajo funcionarán como herramientas de análisis: narrativa autobiográfica, narrativa híbrida, autodesplazamientos y estética fronteriza, conceptos que se exponen y examinan en los dos primeros capítulos teóricos y que se revisarán en cada uno de los textos seleccionados para subrayar los contenidos formales y temáticos del imaginario de las chicanas.

La narrativa autobiográfica (que denominaré narrativa de vida) designa el modo narrativo que presenta el corpus en cuestión. Conviene destacar dos elementos del texto autobiográfico: su dimensión testimonial y su dimensión ficcional, que pasan por un proceso de recuperación y recreación de la experiencia personal y colectiva. La narrativa autobiográfica ubica la autorrepresentación del sujeto femenino y su posición en contextos geográficos, culturales y literarios.

La autorrepresentación del sujeto femenino en el texto, según Leigh Gilmore en *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation* (1994a), se define con el término "autobiográfico", mismo que retomo para mostrar que no existen límites fijos para interpretar algunos textos cuya ubicación es liminal, es decir, interesa entender los textos a partir de la imbricación de los géneros literarios y demostrar que lo autobiográfico redundante en una lectura ambigua (sea autobiografía, ficción o testimonio), indefinible a priori, que más bien se halla en una zona fronteriza. La atención

principal se dirige a las diferentes propuestas literarias y a la expresión personal y cultural de las escritoras a través de sus protagonistas, en las que subyace una subjetividad reacia a ser definida desde fuera:

I offer the term *autobiographics* to describe those elements of self-representation which are not bound by a philosophical definition of the self derived from Augustine, not content with the literary history of autobiography, those elements that instead mark a location in a text where self-invention, self-discovery, and self-representation emerge within the technologies of autobiography –namely, those legalistic, literary, social, and ecclesiastical discourses of truth and identity through which the subject of autobiography is produced. *Autobiographics*, as a description of self-representation and as a reading practice, is concerned with interruptions and eruptions, with resistance and contradiction as strategies of self-representation (Gilmore, 1994a, p. 42).

Gilmore define lo autobiográfico y ubica la autorrepresentación como un elemento determinante en estos textos, ya que ésta responde a la voz del sujeto que narra y a las marcas de su ubicación cultural, más que a las características intrínsecas de una autobiografía como género literario.

Las escritoras recrean estas subjetividades y autodesplazamientos como formas de resistencia que colocan en un contexto cultural determinado el autorreconocimiento del proceso de identidad dentro de un contexto cultural. El desplazamiento es un término que, en principio, alude el espacio relacionado con la migración y la búsqueda de un espacio propio. Sin embargo, este concepto no se restringe sólo a este aspecto, en su ensayo “Literary (Re)Mappings: Autobiographical (Dis)Placements by Chicana Writers” (2003), la crítica Norma Klahn utiliza este concepto para señalar la reubicación de las escritoras mismas. Según esta especialista, con las

prácticas literarias se realiza un proceso de “descolonización”,<sup>2</sup> reconstrucción y apropiación de un espacio geográfico y metafórico que recupera y afirma su sentido histórico-comunitario: “The shift to a specific spatial mapping marks the displacement from the margins, which centers and makes concrete a geography of colonization, exclusivity, sexism and homophobia out of which a poetics and politics emerges” (Klahn, 2003, p. 118).

La crítica y teoría literarias de las chicanas ocupa un lugar en los estudios culturales, mismos que han favorecido las posturas posmodernas y poscoloniales, proponiendo enlaces entre estudios sociales, antropológicos y literarios; aunque esta investigación no se circunscribe a esas posturas teóricas. La producción cultural y literaria de los chicanas(os), según Rafael Pérez-Torres en *Movements in Chicano Poetry. Against Myths, Against Margins* (1995), se interpretaría desde estas dos perspectivas teóricas. Él ubica la cultura y la literatura chicanas en una realidad multicultural, donde diferentes grupos crean y afirman sus posiciones para legitimarlas y que se les reconozcan. La literatura chicana contemporánea puede constituir muy bien un ejemplo de una visión posmoderna: “These constituencies, Hooks

---

<sup>2</sup> Ella emplea este término para explicar y ubicar la “colonización” padecida por los mexicoamericanos en Estados Unidos: “In fact, since the 1848 War, Mexican Americans had voiced persistent critiques of their treatment as second class citizens. These works marked in lived experience a space of resistance, and a collective memory bank. The work of Américo Paredes in the 1950s was a direct affront to traditional Texas historians and opened the way for a critique of internal colonialism addressing the racism, not only against the «colonial subject», but against those of the diasporic Mexicans who indefatigably continue to migrate to the US for political or economic reasons. It is the struggle of an overt political position in the 1960s, however, that confronts the legacy of colonialism head on that makes possible the emergence of a body of works that, taken together, constitute a significant talking back to discourses which either excluded or objectified peoples of Mexican origin in the US (Klahn, 2003, p. 115).



argues, engaging with the postmodern condition of decentered subjectivity, can clear space for oppositional practices. The discontinuous terrain of the postmodern allows for Others to stake a claim in a new cultural order” (Pérez Torres, 1995, p. 140). Esta postura descentrada se advierte claramente en el trabajo del artista Guillermo Gómez-Peña, quien afirma que la identidad chicana se construye de manera crítica y marginal; la realidad multicultural se expresa en las subjetividades descentradas y en espacios de transición: “I believe in multiple identities, depending on the context I am Chicano, Mexican, Latin American, or American in the wider sense of the term. The Mexican Other and the Chicano Other constantly fighting to appropriate me or reject me. But I think my work might be useful to both sides because I’m an interpreter. An intercultural interpreter” (Carr, 1991, p. 43).

La obvia resistencia a una categorización presenta la identidad del sujeto en un cruce de fronteras culturales e históricas. Por otro lado, el poscolonialismo ha funcionado para ubicar los grupos minoritarios en un proceso de lucha afirmativa, que sirva para la descolonización de las culturas dominantes que los han absorbido o asimilado. La calidad de inmigrantes de los mexicanos y mexicoamericanos en Estados Unidos define una lectura posible bajo esta perspectiva. Los mexicoamericanos han tenido que negociar y reivindicar el derecho a su propia cultura de origen o la legitimación de sus derechos como ciudadanos.<sup>3</sup> La complejidad de esta visión engloba procesos

---

<sup>3</sup> El término mexicanoamericano es más generalizado dentro de Estados Unidos. En este trabajo utilizó también el término chicano para designar al mismo grupo cultural, aunque éste último guarda una actitud más radical políticamente.

identitarios y nacionalistas que constituyen una lectura alterna de la identidad de las chicanas y, en general, de los chicanos. La experiencia multicultural lleva a los sujetos a elegir una amplia gama de influencias culturales y lingüísticas presentes en sus textos:

The consciousness of dispossession and the fact of displacement inform the construction of a cultural identity. Be it a result of the dispossessions marked by "1848" and the expansionist practices of an imperial United States during the Mexican-American War, or of the displacements caused by continued immigration and economic exploitation, Chicano cultural identity emerges from a keen historical consciousness (Pérez-Torres, 1995, p. 8).

La producción literaria chicana emerge de una condición histórica de marginación y pérdida, marcada por un despojo del espacio, mismo que han invertido las chicanas. En este sentido, el autodesplazamiento no sólo remite a una movilidad geográfica, sino también a las identidades que responden a experiencias diversas y generaciones diferentes. Esta visión dinámica consiste, más bien, en incorporar la voz de los grupos desplazados por parte de lo masculino y del discurso de la cultura dominante, erigidos como homogéneos y esencialistas.

Asimismo, reviso el autodesplazamiento de los textos de estas escritoras que contemplan un movimiento subversivo a contracorriente, desde su visión feminista. Esta movilidad espacial y textual se relaciona con la mezcla cultural de las representaciones de la identidad dentro de la cultura chicana cual cambiante caleidoscopio.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> En los últimos veinte años, la literatura chicana ha presentado un fuerte carácter híbrido. Las posturas de la crítica literaria chicana mantienen una visión diversa e incluyente, como la compilación de estudios de Héctor Calderón y José David Saldívar, *Criticism in the*

La narrativa híbrida de las chicanas establece elementos de ruptura y experimentación en la búsqueda de nuevas estrategias narrativas alternas. Conforme a este señalamiento, el espacio del texto se convierte en uno de experimentación a través de una mezcla de diferentes temáticas y aspectos formales. En *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990), Néstor García Canclini utiliza el concepto de hibridez para referirse a los procesos de mezcla intercultural:

Encontré en este término mayor capacidad de abarcar diversas mezclas interculturales que con el de “mestizaje”, limitado a las que ocurren entre razas, o “sincretismo”, fórmula referida casi siempre a funciones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales. Pensé que necesitábamos una palabra más versátil para dar cuenta tanto de esas mezclas “clásicas” como de los entrelazamientos entre lo tradicional y lo moderno, y entre lo culto, lo popular y lo masivo (García Canclini, 1995, p. 111).<sup>5</sup>

El concepto de García Canclini permite revisar los procesos de intercambio cultural, así como las distintas estrategias formales que las escritoras chicanas usan en sus textos. Estas experiencias de hibridación presentan la habilidad del mexicanoamericano para aprender, asimilar y utilizar la variedad ilimitada de códigos lingüísticos y culturales dentro de la

---

*Borderlands: Studies in Chicano Literature, Culture and Ideology* (1991), críticos que muestran en sus ensayos la importancia de las perspectivas culturales y de grupo; remarcan la posición de los sujetos que generan la producción cultural y literaria; perspectivas que aceptan, además, las posturas teóricas de los estudios críticos. Según esto, este tipo de aproximaciones mantienen una actitud interdisciplinaria que atiende tres aspectos básicos: el valor estético; el sentido sociocultural, histórico y político y la diversidad de posturas que integran la producción cultural y literaria chicana. Esta postura híbrida se aprecia en la siguiente cita: “Dialogic in intention, our book gathers a range of varying ideological, feminist, and cultural studies perspectives. That is, we present Chicano/a theory and theorists in our global borderlands: from ethnographic to postmodernist, from Marxist to feminist, from cultural materialist to New Historicist critical perspectives” (Calderón, 1991, p. 6).

<sup>5</sup> Este concepto, presente en *Culturas híbridas*, se define más amplia y explícitamente en *Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de globalización*, México, Grijalbo, 1995.

experiencia multicultural en Estados Unidos, como estrategias de hibridación que cuestionan los proyectos hegemónicos de aquél y de México.<sup>6</sup> En el texto literario se afirman las identidades étnica y femenina en constante cambio, donde la hibridez corresponde a formas de mixturas culturales y formales.

El concepto de hibridez halla un espacio ideal en la frontera, tropo simbólico y metafórico que explica las identidades chicanas contemporáneas.<sup>7</sup> En general, los escritores y críticos expresan una asimilación con lo fronterizo, que no significa únicamente vivir en la frontera, sino el reflejo y fluctuación de las identidades de grupos multiculturales. El término con que explico esto es “estética fronteriza” (*aesthetics of the border*),<sup>8</sup> pues comprende la propuesta literaria e identitaria de los chicanos y chicanas, ya que la frontera ha determinado un espacio estético y de intersección, mediante el cual expresan su posición liminal en sus textos.

Un libro fundamental que marcó la difusión y ampliación del concepto de frontera hacia una visión femenina es *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* de Gloria Anzaldúa. Esta autora examina la imagen de la frontera en su sentido sociológico, sexual, espiritual y textual, ampliando el espectro de su definición hacia una multiplicidad de visiones de los sujetos que viven esa

---

<sup>6</sup> García Canclini también menciona al respecto: “A mi manera de ver la diferencia más importante entre los procesos culturales latinoamericanos y los de los Estados Unidos no se encuentra en los modos de concebir los vínculos entre tradición y modernidad, sino en las maneras de entender la hibridación respecto de diferentes visiones de la multiculturalidad” (1990, p. 117).

<sup>7</sup> Hoy existe una amplia bibliografía de estudios sobre la frontera, entre los que se recomienda consultar a Bayardo, 1990 y Vélez-Ibañez, 1999.

<sup>8</sup> El concepto de “estética fronteriza” (*aesthetics of the border*) lo retomo de Calderón (1991, p. 7), quien se refiere con este término a textos que suceden en la frontera. Aunque aquí le asigno un sentido más amplio.

realidad cultural. El texto de Anzaldúa ha influido bastante en la literatura chicana contemporánea, privilegiando la experiencia de la propia autora, como chicana y lesbiana, a través de un texto autobiográfico. La postura de esta crítica y escritora chicana es determinante, ya que expresa su situación por medio de su autodescripción: “I am a border woman [...]. This book, then, speaks of my existence. [...] to speak, to write about the life of the borders” (Anzaldúa, 1987, prefacio). *Borderlands* revela una “zona fronteriza”, un espacio intermedio de transgresiones, donde se ubican las chicanas, punto de contacto y diferencia:

The U.S–Mexican border *es una herida abierta* where the Third World grates against the first and bleeds. And before a scab forms it hemorrhages again, the lifeblood of two worlds merging to form a third country –a border culture. Borders are set up to define the places that are safe and unsafe, to distinguish *us* from *them*. A border is a dividing line, a narrow strip along a steep edge. A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition. [...] *Los atravesados* live here: the squint-eyed, the perverse, the queer, the troublesome, the mongrel, the mulato, the half-breed, the half dead; in short, those who cross over, pass over, or go through the confines of the “normal” (Anzaldúa, 1987, p. 3).

Anzaldúa muestra un espacio contradictorio en que “los atravesados” son también transgresores e “ilegales” en su propio entorno. Es evidente la carga emocional de sus palabras para definir la comunidad mexicoamericana desde la visión del “otro”, con un tono de reclamación. No obstante, esta escritora va más allá del conflicto y también propone solidarizarse con otros grupos. *Borderlands* es buen ejemplo del acto de transgresión de la escritura, pues la autora redefine conceptos preestablecidos de lo que es ser mujer, chicana y escritora.

En este texto, la “zona fronteriza” funciona como un espacio de transgresión sexual, espiritual, de género femenino y de géneros literarios, creando otro espacio fronterizo en donde confluyen diferentes vivencias y experiencias culturales:

The psychological borderlands, the sexual borderlands and the spiritual borderlands are not particular to the Southwest. In fact, the Borderlands are physically present wherever two or more cultures edge each other, where people of different races occupy the same territory, where under, lower, middle and upper classes touch, where the space between two individuals shrinks with intimacy (Anzaldúa, 1987, prefacio).

Esta concepción de la frontera y del texto autobiográfico influye en el análisis de la narrativa chicana como una fuente teórica que reúne experiencias textuales y personales. Sin embargo, cada autora propone, desde su específica situación, la recreación de las identidades, sin dejar de lado las concurrencias fronterizas, ampliando, a su vez, la frontera geográfica hacia diferentes fronteras personales que de igual manera buscan intersectarse.

La frontera no es sólo una línea divisoria entre México y Estados Unidos, más bien consiste en la necesaria interrelación entre lo mexicano y lo estadounidense o, en todo caso, en la diversidad de influencias culturales que se cruzan constantemente. La frontera ha consistido fundamentalmente en la división y diferenciación de quienes habitan en ambos lados, en este caso, inevitablemente, entre el primer y el tercer mundo; por tal motivo, las fronteras han sido ampliamente supervisadas para evitar su cruce ilegal o legal. La idea de atravesar una frontera no se lleva a cabo nunca de manera libre o accesible, sino que presupone la vigilancia de un espacio

geográfico; no obstante, también son objeto de control los aspectos racial, económico, político, sexual y de la lengua. Un ejemplo de esta protección se observa en la negativa de enseñar español en la educación pública estadounidense. Esta situación de vigilancia, cruce y transgresión forma parte de la experiencia cotidiana de los chicanos, a quienes tratan como ciudadanos de segunda clase.

Estas transposiciones marcan un punto central de la estética fronteriza de las chicanas, en quienes el acto de transgresión es un rasgo esencial en su producción literaria. Estos cruces fronterizos se evidencian en la experiencia de los inmigrantes que atraviesan ilegalmente la frontera, así como en la intersección cultural, literaria y lingüística entre el español y el inglés, creando un canon diferente y alterno en la literatura chicana. Asimismo, ellas afirman y autodesplazan su yo hacia la ficción, y establecen un cruce al proponer su visión como chicanas y escritoras. La frontera, por tanto, incluye una pluralidad de lecturas, ya sea como concepto geográfico, metafórico, espiritual o textual, donde surgen nuevas subjetividades, funciones culturales y formas narrativas.

Esta propuesta literaria coincide con la politización de la experiencia fronteriza que presupone crear y recrear el yo para configurar el sujeto histórico marginado, a fin de legitimar o autorizar (*self-empowerment*) su lengua y su memoria en los textos literarios.

El análisis de la narrativa chicana contempla cuatro objetivos: analizar el autodesplazamiento de las identidades y de las estrategias literarias, a

partir de las posturas de las escritoras y sus narradoras; reconocer y advertir la diferencia de la producción literaria chicana y de su propuesta estética híbrida y fronteriza; analizar las estrategias narrativas de los textos autobiográficos y, cuarto y último, revisar la autorrepresentación de la subjetividad femenina en la reconstrucción de la identidad de las narradoras.

Objetivos con los que se persigue:

1. Analizar comparativamente el desplazamiento de las estrategias formales de cada uno de los textos, estrategias que siguen un camino entre la expresión de la experiencia personal y la producción de ficciones, así como la tensión u oscilación entre la narrativa autobiográfica y testimonial. Asimismo, también es importante analizar el desplazamiento de la visibilidad de la comunidad o el grupo, hacia la apropiación y afirmación individual de la subjetividad femenina. El análisis de la narrativa de las chicanas establece un movimiento constante que enfoca el desplazamiento de una postura más tradicional, en relación con el texto autobiográfico, hacia una postura más crítica y ambigua.
2. Reconocer y advertir la diferencia de la producción literaria chicana y su propuesta estética híbrida y fronteriza que cultural e históricamente responde a una sensibilidad perceptible en un espacio intermedio y de intercambio cultural. La literatura chicana escrita por mujeres propone una mirada propia que dirige su proyecto estético y literario a través de una clara diferencia en sus textos.
3. Analizar las estrategias de carácter autobiográfico que por lo general tienen implícita una actitud crítica ante su propio texto y ante la cultura chicana. Así, cada escritora presenta diferentes aspectos formales y temáticos, conforme a sus experiencias e historias personales, socioculturales y geográficas.



4. Revisar la autorrepresentación de la subjetividad femenina en la reconstrucción de la identidad de las narradoras. Esta subjetividad múltiple se plantea en relación con su género, clase social, grupo étnico y espacio vital, aspectos que definen su expresión, así como la representación de su posición y experiencia específicas, con especial interés en que las identidades se halla en un proceso de autodesplazamiento en la voz narrativa. El yo que autocuestiona su posición y busca transitar del silencio a la expresión de sus historias como discursos válidos, legítimos.

#### APROXIMACIÓN A LOS CAPÍTULOS

En el primero se analiza la visión femenina y étnica de las escritoras chicanas, señalada como parteaguas en la percepción e interpretación de la literatura chicana en su conjunto. Se ubica el concepto de “literatura de minorías”, según Gilles Deleuze, Félix Guattari y Abdul R. JanMohamed, quienes revisan este tipo de producción como una forma de resistencia social, política y cultural de los grupos subalternos. La situación específica de los chicanos involucra su sentido de pertenencia y origen, así como su lugar específico de grupo minoritario.

Las designadas como “minorías” son culturas que se construyen siempre desde una posición antagonista en relación con la dominante. Aunque es importante entender cómo se posiciona la literatura chicana en el marco estadounidense, esto no explica totalmente su experiencia cultural e histórica, ya que se puede generalizar y no agotar la complejidad subyacente en la producción literaria, cultural y la condición de la comunidad chicana.

Quizá, poco a poco, este término deje de designar a los grupos étnicos que por condiciones políticas e históricas se mantienen al margen. No obstante, esta situación de marginación debía encaminarse hacia un discurso social y político que no disminuya el valor (estético, político o demográfico) de la población mexicanoamericana en Estados Unidos.

También en este capítulo resultó fundamental retomar el concepto de diferencia a partir del discurso de las mujeres y escritoras chicanas, quienes delimitan y crean la crítica literaria chicana. Estas escritoras han propuesto temas y funciones de los personajes femeninos que entran y salen de los modelos convencionales, a la vez que plantean diferentes generaciones de mujeres en la familia; de este modo muestran las mudanzas en los papeles sociales y el *modus vivendi* en la comunidad chicana.

En el segundo capítulo se explica cómo todas estas escritoras rescatan el pasado para reconstruirse con la memoria y la escritura mediante textos de ficción y testimoniales que relatan historias de vida, en la voz de personajes femeninos y diversas formas de presentar lo autobiográfico. Aquí también se estudia la complejidad de este tipo de narraciones apoyadas en la recreación de la memoria, enfatizando los procesos de escritura y creación literarias. Las historias de vida evocan recuerdos que instauran una mirada a la vez individual y colectiva.

En el tercer capítulo examino *Calle Hoyt. Recuerdos de una juventud chicana* de Mary Helen Ponce, primer texto de contrapunteo, ya que la autora se presenta a sí misma y a la comunidad por medio de una propuesta

autobiográfica más tradicional si se compara con las otras obras. En *Calle Hoyt* el tema de la educación es un eje fundamental, ligado a la formación universitaria de las chicanas y a la producción de sus prácticas literarias.

En el cuarto capítulo analizo el texto de Erlinda Gonzales-Berry, *Paletitas de guayaba*, donde la protagonista narra su vida, fundamentalmente en la idea del viaje y de la escritura epistolar como formas de autodescubrimiento. La experiencia de la autora sirve de marco para crear una narrativa ficcional que presenta la historia de la protagonista en una confrontación con lo mexicano.

México constituye un espacio geográfico y cultural vital para las chicanas y, en este caso, para la narradora significa una reflexión acerca de su papel como mujer y chicana. La recreación de la identidad de la protagonista se enlaza con la historia de México mediante un proceso de apropiación e interpretación cultural que propone a La Malinche como metáfora de sí misma.

El quinto capítulo corresponde a *La casa en Mango Street* de Sandra Cisneros, uno de los libros más conocidos en México, donde se narra una historia de infancia con un lenguaje poético. La presencia de un lenguaje metafórico enriquece el texto, así como la actitud crítica de la narradora frente a la comunidad hispana en la que creció. *La casa en Mango Street* es un excelente ejemplo de la escritura femenina de denuncia, en la que la protagonista rompe con los valores y funciones de la comunidad para elegir los propios.

Finalmente, en sexto y último capítulo se examina *Canícula. Imágenes de una niñez fronteriza* de Norma Elia Cantú. Paradójicamente, es la única obra ubicada en una frontera geográfica: Nuevo Laredo y Laredo. En dicho libro, la autora reafirma la complejidad al reunir la autobiografía y la ficción, aludiendo en todo momento a una serie de yuxtaposiciones oscilantes entre la narración biográfica y la recreación de un personaje. La especificidad formal de este texto presenta la diversidad de imágenes culturales y literarias que construyen la memoria de la narradora a través de las fotografías familiares, aspecto que enriquece el texto autobiográfico y el de ficción.

La subjetividad femenina de las narradoras determina diversas maneras de contar sus historias de vida, con algunas coincidencias y, a veces, claras divergencias del imaginario chicano. Del tercer al sexto capítulo se analizan las propuestas de cada uno de los textos por medio de un recorrido comparativo entre sí. Intenté recuperar aspectos literarios y culturales que cada escritora enfatiza según sea su experiencia, su relación con el espacio geográfico y la configuración de sí mismas.

Las chicanas reflexionan sobre su propia escritura, como una forma de encontrarse a sí mismas a través de la letra. Para ellas el lenguaje se ha convertido en un medio vital del desarrollo de la expresión personal y política. En general, el manejo del lenguaje en la literatura chicana ha constituido un aspecto determinante para reinterpretar y transmitir su experiencia, de tal manera que el lenguaje y la mezcla definan su cultura y las transformaciones de ésta.

La escritura de los chicanos se ha caracterizado por el uso de cambio de códigos lingüísticos (*code-switching*) como una forma de marcar la diferencia y afirmarse políticamente frente a la cultura dominante, según se observa en la mezcla del español y el inglés (*spanglish*). Aunque actualmente la mayoría de las escritoras escriben en inglés por muchas razones, entre otras porque es el idioma que dominan y en el que pueden ser publicadas. Guillermo Hernández afirma que el lenguaje es el medio para perpetrar diversas estrategias y apropiaciones que se han reformulado y reubicado históricamente: “One key factor in the interpretation of Chicano culture, therefore, lies in recognizing the various strategies that Chicanos have devised for over a hundred and fifty years in blending, adapting, reformulating, accepting or rejecting, one set of cultural values or the other” (Hernández, 1991, p. 10).

La recreación de la memoria en la narrativa chicana recorre varios espacios y tiempos, cruza fronteras reales y metafóricas y establece una especie de tensión entre pasado y presente, tradición e innovación, afirmación y resistencia, tensiones opuestas que deben “negociarse” en la literatura chicana.<sup>9</sup> Las escritoras chicanas se distinguen como sujetos vitales de sus propias prácticas literarias al proponer un papel dinámico de reclamación en la reconstrucción de la memoria:

---

<sup>9</sup> Es decir, en este tipo de textos se habla de la sensibilidad de un grupo cultural que enfoca su realidad social en desventaja, como el fenómeno denominado por Tomás Ybarra-Frausto como *rascuachismo*: “En términos muy generales, el rascuachismo es una perspectiva de los de abajo [...]. Presupone una visión del mundo de los que no tienen nada, está igualmente ejemplificada en los objetos y lugares del comportamiento social [y] ha evolucionado como una sensibilidad cultural” (1989, p. 7).

La migración, la separación y la pérdida se han hecho tolerables a través del recuerdo. La función del recuerdo es tanto compensatoria como liberadora en el mundo chicano. Es el mecanismo que mantiene íntegra nuestra identidad a través del tiempo y la distancia. El artista comprende totalmente que su sobrevivencia depende de la capacidad de transformar estas experiencias destructivas en un conocimiento y significado que sirve como práctica liberadora para la comunidad a través de la memoria (Mesa-Bains, 1993, p. 55).

En general, la visión artística chicana recupera un pasado imaginado y recordado de su condición histórica, social y política que forma parte de una memoria colectiva e individual. El rescate de esta memoria se presenta como una herida, una división falsa de su identidad que se resiste a las fronteras impuestas, por lo cual buscan la creación de un espacio dentro de Estados Unidos, sin perder la noción de su origen y de su posición cultural.

Por lo tanto, este trabajo es un acercamiento a la literatura chicana escrita por mujeres para repensar la construcción de las identidades y las estrategias narrativas y, a la vez, constituye un intento por tender puentes para cruzar y reconocer al "otro" o, si se quiere, trasponer las alambradas allende las fronteras.

## **Capítulo I**

**La visión feminista  
de las escritoras chicanas,  
una propuesta literaria  
a partir de la diferencia**

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

CHARLOTTE BROAD

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

ELENA PONIATOWSKA

#### LITERATURA CHICANA: DE LA VISIBILIDAD HACIA LOS DESPLAZAMIENTOS

La chicana es literatura de minorías en Estados Unidos. Sus prácticas estéticas y políticas se desenvuelven en un espacio híbrido que desdibuja una visión única y da paso a la diversidad de las prácticas literarias y culturales. Su concepción, desarrollo y reconocimiento han seguido diversas estrategias en la construcción de una propuesta estética y de resistencia. Éste, como cualquier otro tipo de literatura, se clasifica mediante diferentes lecturas e interpretaciones; sin embargo, es conveniente entenderla en términos de su sentido histórico, político y cultural como la expresión de la identidad de los chicanos(as) a lo largo de su historia.

El Tratado de Guadalupe Hidalgo de 1848 dividió a una gran población a uno y otro lado de la frontera. A partir de esa fecha se tornan complejas las diferencias entre clase social, grupo étnico y organización política de los



mexicoamericanos. La guerra entre México y Estados Unidos librada en esa época marca un antes y un después en la identidad chicana, así como en su producción literaria (Acuña, 1987, p. 296). Ambos aspectos resultaron marcados por las referencias históricas ligadas con la situación de colonización y despojo del espacio geográfico. La población mexicana que habitaba ese espacio se vio forzada a edificar su identidad desde una posición subordinada y dentro de una cultura dominante, lo cual originó un discurso marginal:

After the Mexican-American War of 1848, the United States added a vast territory to its possessions and an entire new people that, as Paredes describes it, were now without land, without a country, and without a voice, but who were put to work to create the Southwest and West. [...] Under these circumstances, where a new cultural life was forced upon after 1848 while they attempted tenaciously to cling to their traditional way of life, Mexican Americans developed a decisive sense of opposition to Anglo-American forms and institutions. Thus thrown into a new political reality by force of the American imperial conquest of Mexico, Mexican American culture after 1848 developed in the social interstices between Mexican and American cultural spheres, making that new cultural life patently a product of both but also different in decisive ways from each (Saldívar, 1990a, pp. 12-13).

Las circunstancias que evocan estos eventos se actualizan en distintos momentos de la producción literaria chicana, pasando a formar parte de su propia historicidad. La conciencia del despojo de la tierra, idioma, costumbres y de los continuos desplazamientos que les acompañan, forman parte de la identidad cultural de los chicanos. Las prácticas expansionistas de Estados Unidos, durante la guerra con México, así como los movimientos causados por la inmigración y explotación económica son elementos muy presentes en la conformación de su identidad.

Las migraciones remiten a un sentido geográfico y de movimiento (relacionado con la complejidad del término en inglés *displaced*), y tiene que ver con los sujetos desplazados de su lugar de origen (como ocurrió con los primeros pobladores de los estados que quedaron del otro lado de la frontera mexicana después de 1848) y, posteriormente, con la recuperación y reconocimiento de un espacio geográfico y cultural. Por otro lado, el término desplazamiento (*displacement*) ubica la situación marginal de los sujetos subalternos desplazados por la posición que tienen en la cultura estadounidense, en la que, por ejemplo, el sujeto femenino adquiere una conciencia política y de género diferenciada, con el fin de invertir el proceso de ser designada o desplazada por el otro. No obstante estos matices del término, conviene entender cómo el fenómeno migratorio ha generado una movilidad y diversidad constantes entre la comunidad mexicoamericana.

En un afán por marcar su posición de colonizado o de “tercer mundo”, frente al grupo de la cultura dominante, los textos creativos y críticos de las chicanas insisten en la autodenominación y autodeterminación, posición que afirma las relaciones entre escritores y críticos chicanos con sus fuentes históricas y culturales, lo que determina el derrotero de la mayor parte de sus estudios e interpretaciones. De acuerdo con esto, la producción literaria debe entenderse como la interacción que se establece entre el arte chicano y la acción social: “The art serves to articulate an identity forged from the very discontinuities and tensions —economics, social, political, cultural— that run throughout the terrain of Chicano culture” (Pérez-Torres, 1995, p. 10). La

relación entre la producción literaria y las formas culturales e históricas se manifiesta a través de *autodesplazamientos* constantes de las identidades y de las propuestas literarias, regidos por los sujetos enunciantes, desde sus posiciones diversas y múltiples. Con estos actos de enunciación se enfatizan las relaciones de diferencia con la cultura dominante estadounidense y con otros grupos minoritarios de ese país, pero también hacia adentro, con los sujetos que viven y crean la cultura chicana.

La denominación “chicano” adquiere un sentido político y radical a partir de los años sesenta, cuando surgió el Movimiento Chicano.<sup>1</sup> Este periodo histórico fue sumamente importante en la construcción y expresión de su identidad grupal, que se reafirmó con las protestas en los barrios mexicanoamericanos del suroeste de Estados Unidos, donde una gran cantidad de jóvenes se hacían llamar así:

El Movimiento Chicano fue un intento radical por redefinir el estatus político, social, económico y cultural de millones de personas de ascendencia mexicana [...]. A principios de los sesenta, los chicanos empezaron a articular una nueva posición étnica con relación a México y al surgimiento de inmigración mexicana que estaba cambiando la naturaleza de sus comunidades. El Movimiento Chicano fue un esfuerzo de México-americanos, rurales y urbanos, por definir su relación con la sociedad estadounidense, al defender la autodeterminación cultural y política por medio de una retórica radical y de acción. Un aspecto fundamental de este movimiento fue el intento de generar orgullo por tener ascendencia mexicana. Como tal, rechazaron los antiguos culismos de “*Spanish*” and “*Latin*” y orgullosamente se definieron como “chicanos”. Éste era un término que había sido utilizado por los México-americanos mismos, desde principios de siglo, para referirse, de forma algo despectiva a los inmigrantes mexicanos rurales (Griswold, 1996, pp. 47-48).

---

<sup>1</sup> Para entender el sentido sociopolítico y los aspectos lingüísticos del término, véase Tino Villanueva, *Chicanos: antología histórica y literaria*, México, FCE, 1980, pp. 7-34

Fue una época histórica de manifestaciones sociales y políticas con las que buscaron crear una conciencia de ruptura con la cultura dominante. Consistía en una oposición radical, identificando una posición étnica y negando la asimilación a la cultura estadounidense (Limón, 1981, p. 200). La palabra chicano se convirtió en una etiqueta de identidad que buscaba afirmar y reivindicar el compromiso social con la comunidad, unida por una situación de colonización y de la cual buscaron liberarse a través de un proceso de descolonización. Griswold del Castillo hace una revisión de ese momento histórico y señala que el Movimiento Chicano, en un afán por unificar una posición política de lucha social,

[restó] importancia a las persistentes diferencias geográficas, generacionales y de clase socioeconómica entre la población de origen mexicano e intentaron crear unidad a través de retórica poética y la glorificación de figuras históricas mexicanas y chicanas. A este nuevo sentido se le llamó "Aztlán" por el nombre azteca de su tierra natal. No tuvo importancia el hecho de que no existieran pruebas de que los aztecas hubieran vivido en el suroeste de Estados Unidos. Fue más importante que los chicanos se relacionaran con sus hermanos mexicanos. La creación de Aztlán, como símbolo político, fue un esfuerzo altamente romántico y espiritual que guiaría a los chicanos para defender la causa de los inmigrantes indocumentados (Griswold, 1996, p. 49).

En esta época se hizo énfasis en una concepción de grupo, expresada en el uso de frases como "nuestro barrio" y "la solidaridad con la Raza" (Castañeda *et al.*, 1972), frases que funcionaron como una especie de credo reivindicador de su identidad, construyéndola a partir de una idealización de lo mexicano y una unificación de los diferentes sujetos que habitaban estas comunidades, ya fuera gente de campo o de barrios urbanos, de varias

generaciones atrás o que acababa de llegar del otro lado. Visto como proceso político y cultural, este periodo constituyó una barrera de resistencia frente a la colonización impuesta, perpetrada con prácticas racistas e imposición de formas de poder a las diferentes generaciones de la población chicana.

Las denominaciones actuales para la comunidad de origen mexicano en Estados Unidos son diversas y abarcan un amplio espectro; algunas oscilan entre las ideas de asimilación o integración, insistiendo en la búsqueda de un término incluyente, que no se defina desde las instituciones dominantes. El gentilicio mexicoamericano (*Mexican-American*) remite a la formación bicultural y bilingüe de esta comunidad y quizá sea la más extendida y aceptada, antes y después del Movimiento Chicano. En general, las comunidades chicanas presentan una diversidad en los estados americanos, ya sea por su cercanía o lejanía con la frontera o por las continuas generaciones de inmigrantes.

Estas designaciones, así como los movimientos políticos que las acompañaron, crearon una actitud de choque con la cultura estadounidense. Los escritores y escritoras chicanos, a partir de estas experiencias, han intentado afirmar su visión histórico-cultural a través de la construcción de un proyecto literario, que reivindica la búsqueda y conformación de su identidad.

En los estudios más recientes, este proceso de construcción de la identidad se presenta por medio de desplazamientos que se proyectan no sólo

en términos de oposición, sino de *yuxtaposición* de discursos que crean puentes:

Chicano literary criticism as a cultural project attempts to forge identity out of rupture. This identity rests on bridges between the Mexican and the American, between Spanish and English, First World and Third World, insider and outsider. Chicano literary criticism bridges the numerous borders placed around the Chicano by dominant discursive practices that separate and crase a continued history of resistance to repression (Pérez-Torres, 1995, p. 23).

Desde la crítica literaria, Pérez-Torres brinda una interpretación de la literatura chicana con una visión posmoderna, pues ubica las identidades en términos descentrados, es decir, muestra el dinamismo de los discursos literarios y de su producción cultural. Los desplazamientos de las prácticas literarias evidencian las mudanzas identitarias, características de la población chicana, desplazamientos que reflejan la diversidad de individuos que constantemente arriban a Estados Unidos para consolidar este grupo étnico dentro de su territorio. El proyecto literario de los chicanos manifiesta una lucha por la afirmación de los discursos políticos y sociales, reclamando un espacio propio en la producción de conocimiento en la sociedad estadounidense a partir de textos creativos y críticos.

La visibilidad y el reconocimiento de la literatura chicana vivieron un momento importante en los sesenta, cuando recayó en ésta la responsabilidad de contar la historia de su pueblo. Su difusión por medio de los movimientos sociales y políticos desempeñó el papel de creador de conciencia entre la comunidad. Paulatinamente, esta literatura comenzó a ser estudiada y difundida cada vez más por los académicos gracias a la formación

de departamentos de estudios chicanos en varias universidades estadounidenses. Asimismo, con las distintas antologías y revisiones críticas se recuperó la historia literaria de los chicanos desde su propia óptica. Al mismo tiempo, el movimiento de las chicanas empezó a gestarse en los setenta, década en que las mujeres participaron activamente en las marchas, reuniones políticas y en la apertura de estos espacios académicos.

Uno de los trabajos iniciales que intentó hacer visible el corpus literario chicano fue el texto de Charles Tatum, *La literatura chicana* (1972), en el que el autor revisa esa tradición literaria, desde el siglo XVI hasta mediados del XX. También publicó una antología en tres tomos, titulada *New Chicana/Chicano Writing* (1992-1993), que abarcaba la producción literaria más contemporánea, pues incluía autores hasta la fecha en que se publicó.

Entre los textos que han trazado este objetivo, sólo por mencionar unos ejemplos más de tan amplia bibliografía, se halla la antología *Literatura chicana. Texto y contexto*, cuyos recopiladores son Antonia Castañeda Shular, Tomás Ybarra-Frausto y Joseph Sommers (1972), así como la antología crítica de Francisco Jiménez, *The Identification and Analysis of Chicano Literature* (1979); así como la presencia de autores como Luis Leal, entre muchos otros.<sup>2</sup> Por el contrario, en la historia de la literatura estadounidense

---

<sup>2</sup> De los setenta a la fecha se ha publicado gran cantidad de antologías de ficciones y ensayos críticos, así como textos literarios que construyen la historicidad de la literatura chicana y sus mudanzas. Las recopilaciones bibliográficas recomendables son las de Zimmerman (1982), Martínez y Lomelí (1985), Alarcón (1990a), entre otras.

apenas si se concedía un breve espacio a los escritores chicanos, ya que se recibían un trato marginal:

Despite its long-standing cultural presence, Mexican American heritage has either been excluded from or relegated to the margins of American political, social, and literary history [...]. We might say that the dominant Anglo-American culture did not simply alter the material conditions of the Southwest after 1848. In rewriting history, it distorted and disfigured its future (Saldívar, 1990, p. 23).

Con el rescate histórico se ha contribuido a la valoración de esta literatura a través de la crítica y publicación de antologías. La aparición de estos trabajos propició interrogantes como éstas: ¿cómo leer este tipo de literatura? o ¿cómo recuperar su especificidad? Estos textos cumplieron tres objetivos: producir una historia de la literatura chicana hasta entonces marginal; escribir su historia desde la visión de los chicanos y plantear diversas estrategias para analizar estos textos de creación.

La visión de los años sesenta (que se extendió hasta los ochenta) influyó en la visibilidad y reconocimiento de la literatura y cultura chicanas. Su producción literaria manifestó cierta autonomía, lo que le permitió a los escritores chicanos afirmar la validez de su experiencia bicultural, haciéndolos presentes en el espacio estadounidense. Sin embargo, —cómo afirman algunos autores—, su lucha social y la obtención de ciertos espacios en la búsqueda de una afirmación giró en torno de un discurso esencialista de la cultura chicana, justificado por la necesidad de lograr espacios culturales y políticos, en la búsqueda de una expresión crítica y afirmativa debido a su condición histórica.



Esta esencialización se refleja en la apropiación de símbolos e imágenes mitificados que definían el ser chicano, por ejemplo, el uso de los discursos de mestizaje de los años setenta. Esto les permitía afirmar una unidad comunitaria chicana, a partir de la recuperación del orgullo de la herencia mexicana y su vinculación con las tradiciones indígenas. Ideas como éstas se apoyaban en diversas fuentes; una era el ensayo *La raza cósmica* de José Vasconcelos, en el que se postulaba la utopía de un hombre universal producto del mestizaje (Vasconcelos, 1976).<sup>3</sup> Esto no significa que el mestizaje, las herencias mexicana e indígena no estén presentes en la literatura escrita por mujeres, al contrario, se encuentran muy interesadas por estas teorías que reconsideran y reinterpretan, como revisaremos más adelante.

Con base en la apropiación de estas teorías se crearon *objetos homogéneos* en general que nutrían la producción del imaginario cultural chicano. Estas formas homogéneas se presentaron como una estrategia de unidad y afirmación que reificó a la comunidad chicana, borrando las diferencias dentro de ésta. La generalización y homogeneización del temprano discurso chicano dejó fuera otras visiones de su experiencia, como la femenina, tema de renovada vitalidad en los ochenta y noventa en la voz de las escritoras chicanas.

---

<sup>3</sup> El concepto de raza cósmica fue sumamente sugerente en este proceso de apropiación y construcción del imaginario chicano. Al respecto, véase, por ejemplo, la antología de Luis Valdés y Stan Steirner, eds., *Aztlán: An Anthology of Mexican American Literature*, Nueva York, Random House, 1972, en especial el apartado "The Emergence of the New Chicano", pp. 282-285.

Las discusiones más recientes replantean estos debates, incluyendo el punto de vista femenino. El concepto de “La raza”, que de modo generaliza a las mujeres y que masculiniza los colectivos culturales chicanos, apareció desde los años ochenta como un objeto de crítica. En este contexto, la literatura escrita por chicanas buscó, vía sus textos, una afirmación de sí mismas y de la colectividad al enfatizar la voz (silenciada) del sujeto femenino y su posición marginal dentro y fuera de su propia cultura. Las chicanas han ido ganando un espacio de reconocimiento a través de sus obras, por la búsqueda imperiosa de un tipo de escritura que responda a sus vivencias y necesidad de romper con los estereotipos sociales de la mujer, es decir, desafiando una situación de doble marginación. Tal posición establece formas de resistencia dentro de la propia cultura chicana, que intentan anular la homogeneidad creada. En esa literatura considerada marginal, las escritoras chicanas abrieron la discusión para evidenciar su marginación dentro de los discursos culturales. Sus textos muestran su identidad descentrada, que busca ser incluida e incluyente; en otras palabras, niegan las imágenes esencializadas y fijas de la cultura chicana al proponer el reconocimiento de sus diferencias.

La literatura escrita por mexicoamericanas se remonta al siglo XIX, y desde entonces se ha caracterizado por el fuerte acento testimonial. Al igual que toda la literatura chicana, los primeros textos de ese periodo que hoy se conocen se clasifican como libros de memorias y autobiografías. La literatura femenina se ha expresado a lo largo del siglo XX mediante diferentes maneras

de narrar; empero, en la mayor parte de los textos se expresa un claro sentido que ratifica lo social, recupera la subjetividad femenina y su relación con aspectos como la familia, las raíces, la sexualidad, la libertad y la función de la mujer en la sociedad. Algunas escritoras contemporáneas adoptan en sus ficciones un tono autobiográfico, con imágenes que testimonian su puntovista y transitan a contracorriente de manera constante.

Antes de ahondar en el carácter diferenciado de la narrativa escrita por las chicanas (que desarrollaré en un apartado posterior), es importante ubicar la literatura chicana sujeta a distintos procesos de reconocimiento y afirmación en Estados Unidos. Los modos de construcción de una propuesta estética y literaria chicana han estado atravesados por luchas políticas y de afirmación en el afán de incluir sus prácticas literarias dentro del espacio estadounidense.

#### LA LITERATURA CHICANA COMO EXPRESIÓN DE UN GRUPO MINORITARIO

Distintos factores surcan la producción literaria de los escritores chicanos(as), como el género, la raza y la clase social, aspectos que tornan a sus textos objetos complejos y guardan tras de sí discursos de autorrepresentación y reconstrucción de identidades. Dicha literatura se inserta en contextos históricos, culturales y políticos que, como se señaló antes, desempeñan un papel vital en la producción de una literatura de

resistencia de las minorías en Estados Unidos.<sup>4</sup>

La posición de la literatura chicana como literatura de minorías es esencial en el análisis de los textos, no como una esencia, sino como una situación histórica. La conciencia de su carácter marginal permite afirmar y legitimar estrategias poéticas y políticas. Como afirman JanMohamed y Lloyd, el contexto de los grupos minoritarios presenta una oposición cultural y política frente a la cultura hegemónica de Estados Unidos. Según ellos, esta literatura se inserta en procesos de lucha hegemónica y legitimación de estrategias de resistencia (JanMohamed y Lloyd, 1990). Los discursos minoritarios surgen de la creación de redes de solidaridad, de sujetos sociales expuestos a relaciones de dominación, situación que produce un posicionamiento de estos sujetos frente a las formas de poder:

The theoretical project of minority discourse involves drawing out solidarities in the form of similarities between modes of repression and struggle that all minorities experience separately but experience precisely as minorities. “Becoming minor” is not a question of essence (as the stereotypes of minorities in dominant ideology would want us to believe) but a question of position: a subject-position that in the final analysis can be defined only in “political” terms—that is, in terms of the effects of economic exploitation, political disenfranchisement, social manipulation, and ideological domination on the cultural formation of minority subjects and discourses. The project of systematically articulating the implications of that subject-position—a project of exploring the strengths and weaknesses, the affirmations and negations that are inherent in that position—must be defined as *the* central task of the theory of minority discourse (JanMohamed, 1990, p. 9).

---

<sup>4</sup> El uso del concepto “minorías” obedece a la contextualización que se le dio a Estados Unidos y a las relaciones de poder a las que se sujetaron; ambos aspectos se analizan en este apartado. Al ubicar así la literatura chicana, no intento desconocer los atributos literarios de sus escritores, como comenté en la introducción; más bien busco mostrar las relaciones subalternas, advirtiendo la forma como estos escritores invierten su situación marginal para afirmar y validar su producción intelectual y cultural.

La literatura de minorías crea un fuerte sentido de colectividad y remite a experiencias individuales signadas por un contexto sociocultural. La producción cultural de las minorías étnicas presenta la posibilidad de crear cánones que expongan una posición diferente y que les permitan legitimarse. Este tipo de literatura transforma la invisibilidad y la negación social a la cual se someten estos grupos, en modalidades de afirmación colectiva e individual.

En su ensayo "For a Minor Literature" (1986), Gilles Deleuze y Félix Guattari resaltan tres importantes aspectos del análisis de las literaturas de "minoría": el sentido social y político que esta literatura genera; cómo se construyen nociones de comunidad y los procesos de cruce de fronteras y de desterritorialización, es decir, cómo construyen sus propios discursos los escritores pertenecientes a grupos minoritarios, desde sus posiciones subalternas y de descentramiento cultural.<sup>5</sup> Factores todos estos implícitos en la producción literaria de las minorías, fundamentales al pensar en las formas de apropiación y lucha política.

Los discursos de las minorías se expresan en la diversidad de una realidad multicultural y como experiencia antagónica frente a la cultura dominante. Los grupos que generan estos discursos recurren a su condición marginal para afirmar su identidad y crear así sus propias estrategias de resistencia. Las minorías, en su relación subalterna, crean y recrean formas

---

<sup>5</sup> Deleuze y Guattari (1986) utilizan el concepto desterritorialización para referirse a la producción literaria de escritores europeos en el exilio, y remite principalmente a los usos de una lengua extranjera y sus procesos de apropiación. Los escritores en tales situaciones enfrentaban un distanciamiento con el lenguaje de la nueva comunidad a la que llegaban, marcando su diferencia con la producción establecida. El análisis y usos de este concepto en las letras chicanas se halla en Rosaldo (1990) y Kaplan (1990).

estéticas que enfatizan tal diferencia cultural. La recuperación y preservación de prácticas culturales es una fuente que alimenta sus discursos literarios, además de que constituye estrategias de resistencia política y estética. Como ejemplo, encontramos en Brasil la *capoeira*: danza que en sus orígenes era propia de esclavos y que actualmente se recuperó como una práctica emblemática de la comunidad negra; o el *blues* en el caso de la comunidad afroamericana de Estados Unidos.

Estas estrategias de resistencia se expresan a través de la creación de discursos alternos que responden a formas culturales con que se identifican. En la literatura chicana se insiste en la apertura de un canon diferente, que incluya tanto su propuesta estética como el reconocimiento de sus propios rasgos. La producción crítica y creativa de los escritores y escritoras chicanos tiene la necesidad de exponer su propuesta como un discurso contestatario y político. Estas estrategias de sobrevivencia afirman al grupo minoritario como una unidad frente a los otros, aunque dentro de las comunidades existe una gama heterogénea de propuestas. Estos procesos de (auto)reconocimiento se dan dentro de una compleja red de relaciones de poder y dominación, en las que los grupos minoritarios mantienen relaciones asimétricas: “although members of the dominant culture rarely feel obliged to comprehend various ethnic cultures, minorities are always obliged, in order to survive, to master the hegemonic culture (without thereby necessarily gaining access to the power that circulates within the dominant sector)” (JanMohamed, 1990, p. 7).

La consolidación de un corpus diferenciado implica la autoafirmación de los distintos grupos en Estados Unidos. La chicana es una literatura que se ha desarrollado en medio de un contexto de preterición y colonización, donde el proceso de creación y recreación literaria constituye una herramienta de lucha social y estética para que se les tome en cuenta. Este proceso de reconocimiento se complica y sujeta a relaciones de poder, en la medida en que los discursos de las minorías en el contexto estadounidense no reciben una total aceptación.

El reconocimiento del multiculturalismo y la “pluralidad” en Estados Unidos no implica necesariamente el reconocimiento de los derechos de los “otros” en sus contextos culturales y políticos. Los discursos hegemónicos conservadores en ese país entrañan un doble juego en los procesos de asimilación de las minorías, reconociendo algunos aspectos y negando otros: “Such pluralism tolerates the existence of salsa, it even enjoys Mexican restaurants, but it bans Spanish as a medium of instruction in American Schools. Above all, it refuses to acknowledge the class basis of discrimination and the systematic economic exploitation of minorities that underlie postmodern culture” (JanMohamed, 1990, p. 8).

El tratamiento político implícito en este tipo de apreciaciones permite observar la complejidad de la lucha a la que se enfrentan los chicanos para abrirse espacios y para que sus propuestas, no sólo las relativas con su literatura, sino también las que expresan su cultura, se les reconozcan.

Este proceso ha significado poner en juego distintas estrategias de afirmación, la más importante quizá ha tenido que ver con el esfuerzo de las chicanas(os) por rescatar de su historia imágenes culturales que permitan confirmar su sentido comunitario. Así, las múltiples formas de recuperación de la tradición cultural mexicana han servido como fuente de producción cultural para recrear su sentido grupal. Por ejemplo, la afirmación de las costumbres, mitos y símbolos que remiten a la herencia mexicana forma parte de su vivencia cultural, reconstituida en su esfuerzo proclamatorio frente al otro. Así, se generaliza *lo mexicano*, se reincorpora y posibilita la actualización de un pasado común, que alimenta la noción de colectividad chicana.

El legado mexicano siempre ha estado presente en la cultura chicana y en su producción literaria. Las escritoras también reiteran este aspecto, buscan cohesión en su grupo, sólo que desde una óptica femenina, revistiendo lo mexicano desde su concepción. No es que haya una ruptura o desarraigo, en todo caso hay una relectura de los símbolos indígenas, las tradiciones populares y los valores, como las estrategias para la afirmación recurren a diferentes temas y formas, crean un nuevo sentido de colectividad. A lo largo de este trabajo mostraré cómo esa idea de unidad incluye la diversidad cultural y a los distintos grupos que integran la comunidad chicana, a la que sería riesgoso visualizar como un todo homogéneo y único.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Al concordar con esta posición, Amaryll Chanady dice que hoy cualquier investigación colectiva debe procurar desdibujar las formas esencialistas de la cultura; es necesario pensar que la construcción del conocimiento continuamente se renueva, lo que impacta en la



En el discurso nacionalista chicano, que intentaba reafirmarse en la sociedad estadounidense, se intentó legitimar varias estrategias, pero al mismo tiempo se negaba la posibilidad de otras voces.

La producción literaria chicana refleja estas posiciones: en algunos casos genera imágenes mitificadas y fijas de la comunidad chicana y, en otros, introduce nuevas visiones que las contradicen. De esta manera, a veces encontramos una *romantización e idealización* de la cultura chicana como forma de afirmación de la propia identidad; pero en otras se advierte un cuestionamiento y una crítica a los modelos que la definen.

Si se considera la presencia de las distintas visiones que componen la comunidad chicana, también es importante subrayar el carácter dinámico que la conforma. A lo largo de su historia, la comunidad chicana expresa diversos posicionamientos políticos y culturales en torno a su identidad, que reflejan las distintas experiencias generacionales compartidas por los chicanos(as) a través de distintos momentos históricos: muestran los desplazamientos que caracterizan no sólo la constitución de su identidad, sino también su producción literaria. Aquéllos tienen que ver con el proceso migratorio, que determina a la comunidad chicana a través de los constantes movimientos geográficos y a la posición de los sujetos que viven esa realidad cultural. La literatura chicana responde a esta movilidad o “sensibilidad migratoria” que expresa el cúmulo de experiencias sobre lo chicano y sus

---

formación y desarrollo de los grupos identitarios que comparten estas formas de conocimiento. No se puede ver la cultura como una esencia, las identidades colectivas están sujetas a procesos de renovación, interpretación y crítica (Chanady, 1994, p. x).

representaciones, así como la producción de diversos y fluidos conocimientos (Rouse, 1988).<sup>7</sup>

Cabe señalar que el reconocimiento de las distintas experiencias de la comunidad chicana no pretende ignorar su sentido de grupo; más bien intenta mostrar la pluridiscursividad que existen en ese colectivo, mostrando sus desplazamientos (Chanady, 1994). Un ejemplo patente de esto es la crítica que algunas escritoras chicanas han formulado en las dos últimas décadas, quienes a partir de la representación, afirmación y diferenciación del sujeto femenino en sus textos evidencian tales movimientos.

La adquisición de poder o legitimación del sujeto femenino lo expone Gayatri Chakravorty Spivak en "Can the Subaltern Speak?", ensayo en el que ubica al sujeto femenino como subalterno en las culturas hegemónicas, mediante el descentramiento de la producción de teorías europeas y la legitimación de la propia producción de conocimiento de los grupos subalternos. Según Spivak, estas relaciones de subordinación han negado la palabra a la mujer: "The subaltern as female cannot be heard or read [...]. The subaltern cannot speak" (Spivak, 1988, p. 308).<sup>8</sup> Sin embargo, también

---

<sup>7</sup> Es imposible disociar este fenómeno histórico migratorio de la población mexicoamericana que, según Roger Rouse, se ha transformado en una "sensibilidad migratoria". La realidad chicana y el proceso de migración que constantemente experimenta este grupo, les permite tener una doble conciencia; la habilidad de los inmigrantes de moverse en diversos espacios y de compartir diferentes experiencias crea una sensibilidad migratoria a través de las sucesivas generaciones. Esta realidad social y económica se ha manifestado a lo largo del siglo XX en diversas estrategias de los inmigrantes, con distintas implicaciones sociales y laborales. Aunque este tema ha sido ampliamente analizado en las ciencias sociales, no conviene dejarlo de lado, pues forma parte del contexto histórico y textual del desarrollo de la producción literaria de los mexicoamericanos (Rouse, 1988).

<sup>8</sup> Esta cita responde a un estudio de las prácticas culturales de la India, colonizada por el Imperio Británico, por supuesto bajo un enfoque poscolonialista con el que se expone la presencia no sólo cultural sino también política y legal de los subalternos. Según esta autora, una de sus

analiza la capacidad de la mujer de actuar (*agency*) como individuo en la construcción de su propia visión.<sup>9</sup> Este proceso de autoafirmación y apropiación de la palabra ha llevado a las escritoras chicanas a crear espacios teóricos y críticos a partir de sus propuestas feministas para que se las lea y escuche.

#### LA POSICIÓN FEMINISTA CHICANA Y LOS DISCURSOS DE DIFERENCIA

La literatura chicana escrita por mujeres se ha desarrollado a partir de múltiples contrastes; históricamente, sus prácticas se definen con las relaciones de diferenciación. Si bien la posición de las escritoras chicanas resultó influida por el feminismo estadounidense, su consideración presenta divergencias que se corroborarán con su posición étnica y de género. Esta visión diferenciada está presente en su literatura, que surge a partir de relaciones de alteridad hacia el exterior e interior de la comunidad, y que funciona para interpretar su textualidad.

La lucha por integrarse a la historia y escribir su versión de la misma ha llevado a las mujeres a crear narraciones que reflejen su experiencia vital.

---

conclusiones es: "Between patriarchy and imperialism, subject-constitution and object-formation, the figure of the woman disappears, not into a pristine nothingness, but into a violent shuttling which is the displaced figuration of the «third-world woman» caught between tradition and modernization" (Spivak, 1988, p. 306).

<sup>9</sup> El concepto de "actuación social" (*agency*) lo han empleado las feministas y grupos minoritarios para designar la acción afirmativa de los actores sociales. Este concepto lo ha definido Anthony Giddens como la posibilidad de los individuos o "agentes sociales" de construir y transformar sus propias circunstancias históricas a través de su acción, es decir, como pueden establecer sus objetivos y cambiar (elegir) su actuación. Esta acción es diversa, histórica, y puede ser conciente o no, de acuerdo a cómo cada sujeto maneja sus recursos o competencias para ejercerla, por lo cual ésta no sólo se reproduce sino que también se innova. Este concepto indaga en la producción de textos en contextos culturales específicos: "Donde el autor (de un texto) es más bien un productor que trabaja en situaciones específicas de acción práctica" (Giddens, 1990, p.285).

Esto surge de la necesidad de defender un espacio más abierto y plural que cohesione la visión de las chicanas en un contexto más amplio (Vicentini, 1989). La lucha por la visibilidad constituyó un camino de confrontaciones entre los diferentes grupos minoritarios y la visión femenina dominante:

When the leading European and Aglo-American feminists working in the 1970s and 1980s displaced, misplaced, or outright ignored Chicana feminisms and other feminisms articulated by U.S. women of color, they inadvertently colonized the very terms *feminism* and *politics*. The strategies of containment practiced against feminists of color include a feminist theory that does not recognize race as a component of women's identity [...]. The Chicana feminists forged alliances with other women of color with the publication of *This Bridge Called My Back*, particularly with the Black feminists (Saldívar-Hull, 2000, pp. 39, 41).

En los años setenta, las judías, lesbianas, afroamericanas y chicanas no eran reconocidas por las feministas blancas de Estados Unidos, quienes tenían un lugar predominante en el control de la información y de las editoriales. De hecho, el reconocimiento e integración de las teorías feministas de las chicanas, junto con los otros grupos marginales, ha constituido una lucha para anular la desigualdad y lograr la aceptación de estas mujeres y sus producciones textuales.

Las escritoras chicanas empiezan a construir su producción literaria y crítica a partir de la conciencia de ser "otras" (Saldier, 1989). Participaron activamente en los sesenta y setenta en los movimientos de protesta y lucharon por la igualdad de la mujer; aun así, su posición como mujer no apareció en los ámbitos académicos en un primer momento, ya que el feminismo estadounidense generalizaba las posturas de escritoras de las

minorías. Las chicanas empezaron entonces a producir textos teóricos feministas, en los que realzan su condición genérica y étnica.

A partir de entonces, las chicanas enfrentaron los estudios de género desde un discurso interdisciplinario que incluye un conocimiento sociohistórico, cultural y político, que no se limita sólo a una situación sexual (Saldier, 1989). Se trata de ubicar los estudios feministas en un espacio más amplio, en el cual los feminismos ocuparían el lugar del feminismo, es decir, donde las propuestas feministas marginales diversas entre sí desdibujan la visión de un feminismo único:

La teoría literaria y la crítica feministas sin duda han ganado mucho en alcance, profundidad y flexibilidad gracias al lento despertar a los discursos y retos proporcionados por las feministas afroestadounidenses, lesbianas y chicanas, entre otras, que eran marginales dentro de la tendencia dominante, así como de los que han surgido de la cultura popular y que pueden ayudar, entre otras cosas, a desestabilizar la lectura de los textos privilegiados (Broad, 1999, pp. 27-28).

La reflexión anterior manifiesta que la mirada a las propuestas de las minorías enriquece y cuestiona una visión hegemónica. El feminismo blanco, de clase media, no representa a todas las mujeres; aunque comparte la misma situación de género, no se halla en la misma situación histórica, económica o étnica. La mujer, como sujeto de estudio, se encuentra en un contexto determinado que la ubica social y políticamente. Adrienne Rich; en "Notes Toward a Politics of Location" (1986), menciona que el lugar y la situación histórica desde la que se escribe signa la representación y la identidad del sujeto femenino. La ubicación geográfica y social se torna cada

vez más importante y enfatiza lo histórico-cultural, así como la experiencia cotidiana.

Hasta aquí he delimitado un aspecto fundamental en la literatura chicana escrita por mujeres que nos conduce a formular varias preguntas: ¿cómo se ubica a sí misma la escritora chicana?, ¿cómo asume su subjetividad de género en relación con su comunidad de origen?, ¿cómo se asume la mujer chicana frente a las otras mujeres? Estas interrogantes tienen respuesta en su literatura, esa misma en la que ellas encuentran un espacio para la reflexión sobre las distintas identidades que las franquean. La descripción de su cuerpo, por ejemplo, desglosa una serie de aspectos que se deben advertir en el proceso de autoidentificación: soy mujer, soy chicana, soy morena, soy bilingüe, soy diferente. Estas posibilidades de sí mismas y de su contexto cultural marcan un equilibrio entre un andamiaje teórico y el mundo de la experiencia cotidiana. Tal actitud reflexiva expresa su vivencia liminal a través de su cuerpo y del lenguaje en sus narraciones.

Su visión femenina, con base en la diferencia frente a otros grupos minoritarios —y sobre todo con el feminismo estadounidense blanco—, significa un primer paso hacia la afirmación. El concepto de “diferencia” no es fijo, sino dinámico, con el que las subjetividades femeninas declaran su lucha por ser incluidas en la literatura chicana misma. Como mencionamos antes, las chicanas, además de hallarse frente a la ideología de la cultura anglo, también están de cara a la ideología patriarcal de su propia cultura.

Esta situación muestra una doble crítica en sus textos, pues, por un lado, éstos exponen un espacio para describir la vivencia y, por otro, crean un objeto que les permita reflexionar sobre su condición femenina y sus formas de percepción. A través de un movimiento dialéctico, leen tanto su condición de género como su posición social. La identidad en la narrativa chicana se revela a través de tensiones dialécticas, entendida como una que no es fija ni lineal y que se construye en un movimiento constante, a partir de una tensión, es decir, de una diferencia que posibilita, a su vez, otros sentidos (Saldivar, 1990, pp. 173-174).

La producción literaria de las chicanas marca un proceso crítico y dinámico al enfatizar su situación diferencial. Como observa el crítico chicano Ramón Saldivar, la homogeneidad de la cultura y la literatura chicanas se han desdibujado en un proceso de contrastes dialécticos, en los que la pretendida unidad cultural de los chicanos se presenta por medio de múltiples voces. Esto permite reescribir y reflexionar sobre la visión de lo chicano y la producción literaria desde el punto de vista de las mujeres que ha enriquecido esta reflexión. De este modo, de sus textos emerge una ideología de la diferencia que se enuncia con una tensión entre la resistencia y la construcción de significados:

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

silences that are the limits of the ideological consensus of American literary history, daring to “speak the unspeakable” (Morrison, 1989, 3) and utter, as Cherríe Moraga has phrased it, “lo que nunca pasó por sus labios.” As oppositional articulations of those gaps and silences, narratives by Chicano women and men serve as vital correctives to impoverished traditional notions of what today constitutes “American” literature (Saldívar, 1990, pp. 214-215).

Saldívar habla de la existencia de una ideología de la confrontación que ha intervenido en su literatura, que cuestiona lo que se considera literatura americana, es decir, intenta establecer un canon literario. Asumir esta diferencia y escribir desde la misma llevó al reconocimiento de su proyecto estético y crítico. El inicio de la crítica de las chicanas resultó favorecido por las coyunturas del Movimiento Chicano y feminista de los años setenta, cuando funcionó como una expresión de afirmación de sus derechos civiles y, fundamentalmente, como autoevaluación para ampliar los debates sobre la identidad chicana y sus conceptualizaciones.

La publicación gradual de los textos de estas escritoras es un elemento importante para observar cómo sus críticas se adentraron en el campo de la discusión chicana y feminista. Aunque desde los sesenta se publicaron distintos libros de ensayos, de análisis y de crítica, no fue sino hasta los ochenta cuando se empezó a hablar realmente de la formulación de una teoría feminista, si bien ciertamente ecléctica, al menos con un profundo interés por enfatizar las condiciones de género de las feministas como chicanas, escritoras y críticas literarias. A pesar de estos esfuerzos por alcanzar una visibilidad, señala Tey Diana Rebolledo, la crítica chicana sobre las escritoras permanece aún en los márgenes de la crítica: “We continue to



publish in journals and books related to minority issues, with publishers like Third Woman Press, Bilingual Press, Arte Público Press, and in volumes concerned with Chicano issues” (Rebolledo, 1995a, p. 1).

Pese a todo, la producción literaria de las escritoras marca un punto de partida para distinguir la visibilidad de un corpus literario. La existencia de una crítica chicana feminista presupone la existencia de un conjunto de textos de escritoras chicanas (Yarbro-Bejarano, 1988). El movimiento feminista no empieza totalmente en la academia (aunque el espacio académico es fundamental para las chicanas) sino también en las calles, con el movimiento activista de la mujer y su relación con el trabajo y la política (Ruiz, 1991). Ambas perspectivas, es decir, la del trabajo social en las calles y la académica en las universidades, permitieron una progresiva presencia de este grupo de escritoras y de sus textos.

La participación de mujeres con preparación universitaria consolidó aún más el incipiente movimiento gestado desde los años sesenta; antes de esta década la presencia de los chicanos era nula en los espacios universitarios. La crítica del Movimiento Chicano y de las feministas consiguió en los años siguientes abrirse un lugar entre estas instituciones, gracias a la apertura de departamentos de estudios chicanos y el ingreso a los mismos de intelectuales pertenecientes a este grupo. A mediados de los setenta, empezaron a ingresar en las universidades jóvenes profesores de diferentes grupos minoritarios, quienes abrirían espacios académicos:

Las luchas antirracistas y feministas abrieron las puertas de la educación superior al estudiantado más diverso en la historia del país.

[El proyecto] fue implementado con mucha seriedad en Stanford; no sólo se abrieron las puertas a estudiantes chicanos, afroamericanos, asiáticoamericanos, sino que se les reclutaba activamente también. Se diversificó el profesorado. La generación de jóvenes doctorados contratados en los 70s incluyó a los primeros chicanos y afroamericanos, así como a la primera masa crítica de mujeres. Se abrió el curriculum. Como en otras universidades a través del país, pronto aparecieron programas de Estudios Feministas y Africanos/Afroamericanos y un Centro de Investigación en Estudios Chicanos (Pratt, 1999, p. 2).

Una vez en las universidades, las chicanas organizaron un gran número de conferencias y agrupaciones dedicadas a discutir su cultura y literatura, aunque este proceso fue más complejo, ya que se relaciona con un lento reconocimiento de esta apertura y de la reflexión dentro de la universidad. Las chicanas intentaban ampliar el corpus de los estudios chicanos, sin tener una ruptura con el desarrollo de este movimiento, pero enfatizando en los estudios de las mujeres. Adelaida del Castillo, editora del *Encuentro femenino*, *Chicana Feminist Journal* (1974), describe la perspectiva dominante durante esa época: “We’re not a separatist movement, that would be suicidal. We as Chicanas and Chicanos are oppressed. We’re not going to ally ourselves to white feminist who are part of the oppressor. I mean, that would be a contradiction. It also hurts when Chicano men don’t recognize the need for this specialization which is called «chicana feminist»” (Castillo, 1974, p. 46).

Ya existían antecedentes de grupos como “Las hijas de Cuauhtémoc” (1910) y el periódico *Encuentro femenino* en la misma época, los cuales inspiraron posteriormente a revistas como *Mujeres Activistas en Letras y*

*Cambio social* (1983).<sup>10</sup> Tanto las escritoras como las académicas empezaron a desmitificar la romantización e idealización de la cultura chicana del periodo. Sin embargo, cierto sector del Movimiento Chicano las llegó a ver como traidoras; se les decía “agabachadas” (Alarcón, 1993c). Esta denominación sugiere las posiciones esquemáticas de la época, así como la divergencia existente en relación con la postura feminista.

Hacia los años ochenta, la discusión se tornó más inclusiva, ampliándose el número de publicaciones de las escritoras chicanas, no obstante que durante ese mismo periodo hubo tentativas conservadoras para silenciar el crecimiento de esta agitación.<sup>11</sup> Un texto esencial de esta época es *This Bridge Called my Back: Writings by Radical Women of Color* (1981), editado por Gloria Anzaldúa y Cherríe Moraga, colección de ensayos, poemas y testimonios sobre la experiencia de las “mujeres de color”, que refleja muy bien la perspectiva hasta ahora mostrada:

We want to express to all women —especially to white middle-class women— the experiences which divide us as feminists; we want to examine incidents of intolerance, prejudice and denial of differences within the feminist movement. We intend to explore the causes, and sources, and solutions to these divisions. We want to create a definition that expands what “feminist” means to us (Anzaldúa y Moraga, 1981, p. xxiii).

---

<sup>10</sup> Muñoz agrega: “A vibrant Chicana feminist politics and scholarship have also emerged from the ranks of NACS (National Association for Chicano Studies). Several of the leading feminist have created a journal, *The Third Woman*, based in the Chicano Studies Program at the University of California, Berkeley. Others have created *Mujeres Activas y Letras y Cambio Social* (MALCS). Outside the university an increasingly visible Mexican-American art and literature continue to grow, and movement artist and poets have achieved national and international recognition for their works” (Muñoz, 1989, pp. 187-188).

<sup>11</sup> Mary Louise Pratt (1999) muestra cómo en esa época las políticas ligadas al reaganismo cuestionaron los cambios en la currícula universitaria; de este modo, se intentó detener el crecimiento de los grupos universitarios que salían del canon tradicional.

La publicación de estos textos produjo un diálogo entre las escritoras, ampliando las posibilidades de la discusión y permitiendo un intercambio fluido de ideas sobre la crítica femenina. La producción de estas autoras durante los ochenta y noventa fundó, a través de las mutuas referencias bibliográficas, una crítica literaria feminista chicana que alcanzó su mayor nivel en esta última década. Por ejemplo, Norma Alarcón, en “The Theoretical Subject(s) of *This Bridge Called My Back* and Anglo-American Feminism” (1991), estudia el desenvolvimiento de la crítica literaria chicana y recupera la importancia de las apreciaciones de Anzaldúa y Moraga escritas diez años atrás, pero también introduce las discusiones de ese momento: “Consciousness as a site of multiple voicing is the theoretical subject, par excellence, of *Bridge* [...]. Indeed the multiple-voiced subjectivity is lived in resistance to competing notions for one’s allegiance or self-identification” (Alarcón, 1991, p. 38). Esta autora puntualiza la relevancia del texto de Anzaldúa y Moraga, además de que también destaca la autopercepción múltiple de los sujetos que viven y crean discursos de identidad continuamente. Del mismo modo, hace evidente cómo el sujeto teórico es cuestionado en la teoría femenina y en la crítica literaria.

Otro libro importante por su contenido y perspectiva en la construcción de una teoría feminista es *Making Face, Making Soul, Haciendo Caras. Creative and Critical Perspectives by Feminist of Color* (1990), también de Gloria Anzaldúa, texto en el que se encuentra la afirmación de un discurso irreverente dentro del mundo académico norteamericano que, a través de la

ironía, intenta remarcar las relaciones de subordinación y confrontación con lo establecido: “For me, *haciendo caras* has the added connotation of making *gestos subversivos*” (Anzaldúa, 1990, p. xv). La intención de la autora en esta antología era enseñar a leer sus textos desde esta posición, tanto a su propia gente como a la comunidad blanca, comenzando a transformar los rostros, los textos creativos y su propia teoría literaria:

What is considered theory in the dominant academic community is not necessarily what counts as theory for women of color. Theory produces effects that change people and the way they perceive the world. Thus we 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 (Anzaldúa, 1990, p. xxv).

La necesidad de crear sus propias teorías se presenta bajo ciertos análisis centrales para interpretar su realidad y sus textos, en relación con su experiencia personal. La producción de la crítica literaria de las chicanas atiende su historia particular, que se traduce en una práctica estética y política integradora a la comunidad. Es difícil separar las distintas facetas que conforman la subjetividad de estas escritoras; aunque se distinguen analíticamente los diferentes desempeños sociales que asumen: escritoras, académicas o pertenecientes a la comunidad. No hay que olvidar que aquéllos se articulan entre sí y conforman su identidad.

Como se señaló antes, este proyecto feminista, en sus primeros años, tuvo un punto de vista más radical; sin embargo, posteriormente evitó

radicalizar el feminismo en categorías determinantes e inamovibles (Sánchez, 1989). Tanto la visión femenina como su proyecto literario presentan una lectura de ambivalencia constante, al estar dentro y fuera de diferentes ámbitos y procesos de inclusión y exclusión (Sánchez, 1990). Las categorías de un planteamiento incluyente permiten a las escritoras y a la crítica delimitar el estudio de este tipo de producción literaria y su discurso feminista:

This feminist project, emerging from the twin dissatisfactions with white feminism and with Chicano nationalism, marks a new phase of coalition. This movement focuses Chicana criticism on forms of intervention and cultural critique that draw together the concerns of diverse and distinct constituencies, allowing for a practice and theory based upon difference and discontinuity (Pérez-Torres, 1995, p. 53).

La articulación de un discurso particular surge de estos contextos sociales y de sus transformaciones. A lo largo de las discontinuidades se han generado nuevas propuestas, con las que las escritoras crean sus propias imágenes de las distintas facetas de la experiencia chicana. Las escritoras eligen diferentes modos de representación a partir de las experiencias imaginativas y del lenguaje, así como de las prácticas culturales y discursos literarios.

Ha sido importante aclarar la ubicación cultural, social, histórica, política (incluso teórica) de las chicanas, en la que algunas escritoras, como Gloria Anzaldúa y Ana Castillo, han formulado una conceptualización del

sujeto femenino en torno a las “mujeres de color”.<sup>12</sup> A fines de los ochenta, Gloria Anzaldúa elaboró una nueva ideología chicana, tomando como base su concepto de la “nueva mestiza”, desarrollado en su texto *The Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, libro en el que presenta el imaginario de las chicanas y sus estrategias de resistencia, conjuntando autobiografía, testimonio y teoría desde su experiencia personal. Anzaldúa otorga un gran significado al concepto de la frontera, espacio que refleja a todos los que han sido marginados y busca incluir a todos los sujetos (como los homosexuales y las mujeres), sin dejar ninguna visión fuera. En este contexto de diversidad, las chicanas reescriben la lectura patriarcal a través de la “nueva mestiza”:

As a “mestiza” I have no country, my homeland cast me out; yet all countries are mine because I am every woman’s sister or potential lover. (As a lesbian I have no race, my own people disclaim me; but I am all races because there is the queer of me in all races.) I am cultureless because, as a feminist, I challenge the collective cultural/religious male-derived beliefs of Indo-Hispanics and Anglos; yet I am cultured because I am participating in the creation of yet another culture, a new story to explain the world and our participation in it, a new value system with images and symbols that connect us to each other (Anzaldúa, 1987, p. 80).

Este proyecto se concreta en el último capítulo del libro, “La conciencia de la mestiza. Toward a New Consciousness”, conciencia que enmarca su experiencia a través de la presentación de sí misma sin poder separar su lectura social, cultural, política; sexual, racial y autobiográfica: “Por la mujer de mi raza/hablará el espíritu [...]. From this racial, ideological, cultural and

---

<sup>12</sup> Sus textos señalan un momento de revisión de las nociones tradicionales sobre lo “chicano” y sus representaciones, analizados desde una óptica feminista. Anzaldúa y Castillo ocupan un lugar importante en esta discusión, pero no se limita sólo a estas dos autoras.

biological cross-pollinization, an «alien» consciousness is presently in the making —a new «mestiza» consciousness, *una conciencia de mujer*. It is a consciousness of the Borderlands” (Anzaldúa, 1987, p. 77). La “nueva mestiza” es un concepto que da vitalidad a la postura feminista y se convierte en un manifiesto político que pretende unir todos los grupos o sujetos marginados dentro de su cultura.

Por su parte, Ana Castillo, en los noventa, inventó el término “xicanisma” en su texto *Massacre of the Dreamers. Essays on xicanisma* (1994), destacando el aspecto indígena de la cultura chicana y basándose en la “nueva mestiza” de Anzaldúa. Ana Castillo se centra en la noción de la “mujer mexicana amerindia” y denomina al personaje central femenino como “xicanista”. La letra “x” expresa la poética de una identidad relacionada con la mujer indígena. Representa una revisión del sujeto chicano, e incluso del sujeto femenino de las chicanas, interpretando su herencia cultural mexicana: “By the beginning of the new decade, however, many Chicana/Latina activist, disenchanted, if not simply worn down, by male dominated Chicano /Latino politics, began to develop our own theories of oppression. [...] I introduce here the word, xicanisma, a term that I will use to refer to the concept of Chicana feminism” (Castillo, 1994, pp. 10, 11).

Esta autora expresa su actitud a partir de la reflexión sobre el cuerpo, específicamente el concepto “cuerpo madre”: “We are learning to accept ourselves: our chaparrita stature, our Nahua straight black hair, our Olmec lips, our Mongoloid skin color and fold in the eyes, Nayarit protruding



tummies, and our flat Chichimec bottoms” (Castillo, 1994, p. 194). Ambas propuestas se fundamentan en el aspecto racial, en el rescate de lo indígena y en la visión femenina, y forman parte de una revisión del nacionalismo cultural de los chicanos y del concepto de mestizaje patriarcal cuyas raíces se hallan en la tradición mexicana. Pero también entre las escritoras se producen reelaboraciones de aspectos como el mestizaje y lo indígena a partir de sus experiencias y negociando constantemente sus parámetros feministas, deseos y demandas en sus prácticas creativas y críticas en las dos últimas décadas del siglo XX, dando pie a una serie de posibilidades de los feminismos en las lecturas posmodernas.

La literatura chicana constituye una práctica social en un contexto histórico, donde “Su proyecto estético-literario nace directamente en función de *reconocerse diferente para ser* en cuanto colectividad [...], la necesidad de diferenciarse tanto de la cultura mexicana como de la cultura estadounidense, resulta en su desarrollo una cuestión de sobrevivencia” (López, 1995, p. 58).<sup>13</sup> De esta manera, su proyecto de creación fructifica en un arte vital, de resistencia social y armonía, que se establece entre los diferentes tipos de discursos que se reúnen para crear una serie de imágenes propias.

---

<sup>13</sup> Aralia López (1995) dice que “este proyecto estético-literario está comprometido con la revelación de verdades comunitarias como propósito que no se contradice con el quehacer artístico; es decir [...], no se desentiende de la función social, política y comunicativa de la literatura en aras de un eclecticismo abstracto. Por lo mismo, exhibe abiertamente sus particularidades y, entre ellas, las determinantes genéricas. Me parece bastante claro que en la narrativa de las [...] chicanas existe una posición discursiva, crítica y testimonial”.

La postura crítica de las chicanas gira en torno de las prácticas históricas, políticas, culturales e individuales de los sujetos que quieren escribir su historia desde una doble dimensión: como un testimonio de vida y en la recreación de sí mismas, delimitando la diferencia en sus prácticas literarias, vistas en el contexto en que se viven y producen.

#### LAS ESCRITORAS: NARRATIVAS DE VIDA Y NARRATIVAS HÍBRIDAS

La escritora chicana escribe textos que se instauran como una necesidad personal y comunitaria de expresión. En su producción literaria construye diferentes tipos de textos que recuperan historias de ficción y exponen un tono personal. Asume la narración de la vida en su discurso literario, tal como comenta Norma Cantú: “nos desnudábamos como escritoras” (Cantú, 1995b, p. 240). La escritora chicana reflexiona sobre el acto de la escritura y subraya la importancia del quehacer literario como una forma de invertir el silencio a través de la palabra:

Creo yo que *it goes back to that question or that silence* de no articular el yo-escritora personal que escribe, esa- *I-the-person-as- the-writer y I-the-person-as-mexicana, all these other things*. Yo todavía puedo decir cosas *because they're not gonna quote me*. Pero, en cambio, si Sandra o Elena lo dice, *especially the way Sandra says some things, they jump on her* y no nada más por la fama, sino para destruir a la persona. Bueno, en Estados Unidos, no sé si en México; yo creo que sí, que la prensa lo que busca es el escándalo, y lo más escandaloso es lo que más se vende. Ahora, eso es un tipo de silencio, *it's self-imposed* pero todavía es un silencio que no te da la libertad de poder expresar lo que de veras sientes o piensas (Cantú, 1995b, p. 241).

La escritora chicana presenta una posición frente a sí misma y frente a la sociedad: es irreverente, está consciente del peso sociocultural del lenguaje

en sus historias, asume sus diferentes papeles e integra su vida como fuente de su trabajo creativo. El tema de la escritura atañe a una visión feminista que busca representar la subjetividad en un discurso propio: ser el objeto de su propia narración. Ser escritora se presenta como un acto subversivo y de afirmación, ya que generalmente en la cultura chicana la lealtad está con la familia y con el grupo. En los textos que toman la forma de memorias y testimonios, las escritoras formulan referencias culturales en las que se ubican a sí mismas dentro de un contexto geográfico. El acto de la escritura constituye un aspecto fundamental en la afirmación y la ruptura con el silencio, con el que la posibilidad de la palabra se convierte en un acto de expresar el alma y hacer alquimia en la búsqueda de herramientas para escribir (Anzaldúa, 1990, p. 169).

En su producción literaria, las escritoras chicanas contemporáneas han señalado aspectos como sus vivencias y la marginación de la mujer chicana en la sociedad, la comunidad, la casa y en el cuerpo; temas y lugares desde los que se escribe y con una búsqueda más personal que implica una lucha social y política. Las voces de las escritoras chicanas proponen una serie de estrategias narrativas que muestran el autodesplazamiento de sus prácticas literarias insertas en la vida cotidiana y en la reconstrucción de la memoria.

Las obras que escriben recurren a la poesía y ensayo, aunque desde la introducción denominamos a sus textos creativos como *narrativas*, pero ¿por qué y qué tipo de narrativas? Este concepto permite incluir todo tipo de discursos en el texto literario. Debido a que las chicanas evitan escribir

dentro de un canon que responda al *mainstream*, han nombrado de diferentes maneras su textualidad innovadora. Este tipo de narrativa tiene que ver con aspectos relativos a la fragmentación en los relatos y diversidad de formas, cual *collage* de géneros literarios (como la autobiografía, las memorias y lo epistolar). Estos textos contienen elementos de ruptura y experimentación que conducen a la búsqueda de nuevas estrategias formales para construir narrativas híbridas y narrativas de vida.

Este *collage* o mixtura constituye una respuesta a la identidad de la comunidad chicana, que reúne una diversidad de discursos (sociales, culturales y estéticos). El arte presenta no sólo discursos estéticos sino también interdisciplinarios con los que “[...] no se define por una esencia *a priori*, sino por las estrategias inestables, diversas, con que construyen sus posiciones los propios sectores subalternos” (García Canclini, 1990, p. 15). En este sentido, el texto literario es una especie de laboratorio de un espacio cultural, lugar donde se juega y se ensaya, lo que nos lleva a un sinfín de reconfiguraciones de las estrategias formales y temáticas en sus narraciones. En estos ejercicios literarios el mestizaje, como ya se señaló, aparece ampliamente integrado al discurso feminista y a la literatura chicana:

Chicanas ask different questions which in turn ask for a reconstruction of the very premises of “theory”. Because the history of the *chicana* experience in the United States defines our particular *mestizaje* of feminism, our theory cannot be a replicate of white feminism nor can it be only an academic abstraction. The Chicana feminist looks to her history [...] to learn how to transform the present (Saldívar-Hull, 1991, p. 220).

El mestizaje corresponde a modalidades de mezcla racial, cultural y vivencial. En el discurso chicano, la representación de la identidad que ha tenido varias lecturas es un tema vital, ya que fundamentalmente revisa dos visiones del mundo: la mexicana y la estadounidense como una ruptura (Sánchez, 1992). Pero en los últimos años llama la atención sobre este asunto la reunión de un conjunto de imágenes o símbolos de varios discursos culturales, que interactúan en el espacio del texto literario y construyen una unidad. En general, la producción literaria de este grupo, no se puede leer a partir de la fragmentación, sino por la relación que se establece entre los distintos aspectos que la conforman.

De este modo —siguiendo a García Canclini—, mestizaje sería un término menos versátil que el de hibridez, ya que no sólo se cruzan las mezclas raciales o culturales, sino también las de lo “moderno y lo tradicional, de lo culto y lo popular”; en este sentido, el término de “hibridez” corresponde más a los cruces interculturales. Este autor lo utiliza para explicar las prácticas sociales y económicas, mientras que aquí interesa advertirlo de acuerdo a la formación cultural de las escritoras y en relación a sus textos literarios; así como de acuerdo a su historia personal, su manejo del inglés o del español y la fabricación de imágenes híbridas desde su propuesta personal.

Este enfoque no sólo responde a las chicanas, sino que abarca la experiencia multicultural de la comunidad chicana contemporánea en el

contexto estadounidense y, por ende, su propuesta creativa, como lo comenta Raymund Paredes:

Mexican-American literature took shape in the context of a hybrid (Spanish, Mexican, Indian and Anglo) frontier environment marked by episodes of intense cultural conflict. When a peculiar Mexican-American literary tradition began to emerge, it followed a course of development common among frontier or border cultures. Historical and personal narratives predominated: the first to preserve the memory of momentous and frequently heroic events, the second to locate one's participation within these experiences (Paredes, 1993, p. 31).

Estas narrativas híbridas se ubican en un contexto donde lo fronterizo y lo híbrido convergen para mostrar una zona de conflicto, pero también una zona de tránsito en la que las influencias de diversos espacios y grupos étnicos fluyen y se integran al texto. La necesidad de reconstruir la vida personal tiene el objetivo de guardar la memoria de la comunidad a partir de la localización y de la posicionalidad de los sujetos.

Las narraciones híbridas y las de vida expresan aspectos fundamentales de este tipo de literatura —que en el segundo capítulo se revisará más específicamente como narrativas autobiográficas—. Sin embargo, hasta el momento es importante advertir cómo su escritura femenina y su situación cultural presentan textos con características particulares que expresan no sólo la cultura chicana, sino también un discurso de actuación (*agency*) que les permita expresarse a sí mismas. Asumen el acto subversivo de escribir para fracturar los estereotipos culturales y las funciones que tipifican a la chicana, iluminando el crisol de posibilidades formales e interpretativas.<sup>14</sup> Su

---

<sup>14</sup> La construcción de los textos escritos por chicanas es diversa y obedece a diferentes temas y estilos. No obstante, con frecuencia recurren a temas que ha tocado la tradición literaria

textualidad oscila entre la visión personal e imaginativa de la escritora y el discurso testimonial que la relaciona a la comunidad, creando voces públicas dentro del discurso y haciendo público un discurso privado.

Las escritoras se afirman en sus textos por medio de personajes femeninos que asumen la presencia y la marginación en diferentes papeles y espacios sociales, oscilante entre lo individual y colectivo. La representación cultural del sujeto femenino apela a la temática de la familia, que no sólo se limita al espacio doméstico, sino que incluye a toda la comunidad, donde la familia funciona como un microcosmos de la comunidad étnica o de la región. En algunos textos se cuenta la historia de la abuela, la madre, la hija, siendo ésta última quien escribe la vida familiar. En sus relatos retratan la vida de las mujeres y las generaciones, y se rompe con funciones que la misma literatura femenina ha estereotipado (Herrera-Sobek, 1985). La realidad cotidiana forma parte de sus fuentes: la historia de la madre, de la abuela y la propia, permiten indagar en el traspatio sus estrategias de resistencia.

La narrativa femenina advierte a la chicana por medio de los diversos aspectos que la constituyen como un todo, y no sólo como un ser escindido por dos idiomas y dos culturas. Precisamente, la metáfora de la frontera reúne un conjunto de imágenes culturales que participan e interactúan en un

---

chicana, como la inmigración, por ejemplo, la novela de Ana Castillo, *The Mixquihuala Letters*. En varios textos contemporáneos, las mujeres revisan el tema del viaje y la inmigración desde otro enfoque, incluso muchas cruzan la frontera a la inversa: de Estados Unidos a México. En novelas chicanas "clásicas", como la de Miguel Méndez y la de Daniel Venegas, *Las aventuras de don Chipote o cuando los pericos mamen* (1984), tradicionalmente se aludía a las metáforas del inmigrante que viajaba de México a Estados Unidos. Es interesante ver cómo invierten esta metáfora, como un símbolo de autoafirmación y autorreflexión personal e identitaria.

mismo texto. Esto no significa que no haya un proceso de desencuentro, pero los elementos que se comparan o que hacen del sujeto femenino “fragmentado” o “completo” no son los mismos, más bien se diversifican, es decir, los motivos e imágenes culturales cambian con bastante frecuencia.

La escritora como personaje es un tema importante de la subjetividad de algunas narradoras chicanas. La siguiente cita muestra una metáfora de lo que formal e ideológicamente significa el acto de la escritura, en el que dicho acto es liberación y también el medio que permite encontrarse a sí mismas como individuos y como parte de un grupo:

All of these metaphorical aspects are expressed in the concept of Chicana writers as cooks. In Chicana writing, the recipes use traditional mexicano/chicano/indian foods. The ingredients become the symbolic substances that make up “ethnic” identity. Cooking thus expresses an identity politics, coming to represent tradition, the breaking of tradition, the understanding of that tradition. It is a way of inscribing oneself into the collective representation of women’s work. It also represents work, sexuality, and women’s spiritual and cultural hunger. Thus the idea of cooking and authorship are connected. Both are the agents for the “text” and control the ingredients. In commenting on and repeating the recipes, the authors convey a sense of the comfort of familiar ingredients while at the same time opening up a sense of “difference” (Rebolledo, 1995a, pp. 133-134).

Esta cita incluye una imagen que limita y estereotipa la función de la mujer a la cocina, aunque nos interesa relacionarla con el concepto hibridez, tal como se ha argumentado hasta ahora. El juego metafórico de los ingredientes y de la mezcla sintetiza muchos de los aspectos centrales en estos textos, ya que forman parte de la construcción de las narrativas híbridas y vivenciales.



Este tentativo rastreo de la historia comunitaria ha llevado a algunos autores a llamar a estas escritoras *etnógrafas*, ya que describen el espacio cultural, llevando a cabo el papel de sujeto y testigo de su narración. Estamos frente a un tipo de textos en los que el sujeto decide hacer su propia representación, generando una mirada *autoetnográfica* de su propia cultura a partir de su vivencia.<sup>15</sup>

En esta perspectiva, las escritoras que narran como etnógrafas cumplen una función descriptiva de un contexto o una época, y son testigas de la vida social, política y cultural a partir de sus recuerdos. Asimismo, se presentan en sus textos las costumbres, la tradición popular, canciones, dichos, la tradición oral y mitos como temas y formas recurrentes. En algunos casos se recurre a elementos visuales —que recuerdan un archivo de imágenes o un álbum familiar, como en *Canícula*—; en otros casos se resalta la descripción de fiestas populares y la relación familiar en el barrio, como en *Calle Hoyt*.

La propuesta estética y cultural de las chicanas reivindica la diferencia e imprime su identidad tanto en lo público como en lo privado al cruzar fronteras. No se trata sólo de reproducir fielmente la cultura, sino de ver en ella un proceso dinámico de diferentes modelos de vida que puedan reconocerse.

---

<sup>15</sup> El término “autoetnográfico” lo introdujo MARY Louise Pratt para referirse a los relatos de viaje y literaturas transculturales, además de que señala las instancias por medio de las cuales los individuos de las colonias emprendían la representación de sí mismos comprometidamente con los términos del colonizador (Pratt, 1992, p. 33). No empleo este concepto en su sentido original, sino en el mismo en que las escritoras chicanas lo hacen con su representación cultural en los relatos.

Aquí ha sido fundamental entender cómo su visión femenina tiene un fuerte carácter étnico y comunitario, es decir, la chicana no se disocia del grupo. Cada uno de los aspectos revisados, como su proceso histórico en Estados Unidos y el punto de vista de las escritoras, manifiestan la complejidad para ubicar y leer sus ejercicios creativos.

Las estrategias narrativas muestran el desplazamiento de sus identidades por medio de las múltiples fronteras que han inspirado a estas escritoras, para sobrevivir y expandir sus limitaciones. Antes de analizar los textos de cada autora es necesario entender el sentido y uso de lo autobiográfico, tema del siguiente capítulo.

## **Capítulo II**

**El desplazamiento en los usos  
autobiográficos: legitimación  
de espacios literarios y de identidad**

This book, then, speaks of my existence. My preoccupations with the inner life of the Self, and with the struggle of that Self amidst adversity and violation; with the confluence of primordial images; with the unique positioning consciousness takes at these confluent streams; and with my almost instinctive urge to communicate, to speak, to write about life on the borders, life in the shadows [...]. To survive the Borderlands, you must live *sin fronteras*, be a crossroads.  
GLORIA ANZALDÚA

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

CARLOS PIÑA

## DE LA AUTOBIOGRAFÍA A LO AUTOBIOGRÁFICO

La autobiografía ha sido un género literario recurrente en la tradición literaria chicana. Varios textos se han clasificado como cercanos a este género así denominado, como *Hunger of Memory* de Richard Rodríguez (1982); *Barrio Boy* de Ernesto Galarza (1971) y *Hoyt Street: An Autobiography* de Mary Helen Ponce (1993).

Por otra parte, la crítica chicana también reconoce dentro de este grupo los textos que ensayan formas autobiográficas en sus relatos: *Pocho* de José Antonio Villareal (1959); *The Autobiography of a Brown Buffalo* de Oscar Zeta Acosta (1972) y *Victuum* de Isabella Ríos (1976), entre otros. Este breve recuento permite observar el uso de la autobiografía como recurso literario presente en la narrativa chicana. Sin embargo, varios de los textos citados no se han clasificado así, aunque en todos persiste un intento por articular las

historias privadas y las colectivas, atendiendo los aspectos que configuran y recrean las experiencias de vida de los chicanos y chicanas.

En diversas tradiciones literarias ha estado presente la autobiografía, cuya función y forma oscilan entre la historia y la literatura. Para empezar, conviene esclarecer esta ambigüedad y dilucidar sus múltiples definiciones y usos. George May, en su texto *La autobiografía* (1982), la define como una biografía escrita por su protagonista. En las autobiografías, el papel que desempeña el/la escritor(a) como narrador(a) y partícipe en la historia que cuenta, es un punto de partida para definir este tipo de relatos, además de diferenciarlo de otros géneros, como el biográfico, en el que no se establece una relación intrínseca entre el sujeto que narra y el texto que se produce.

Aun cuando estos rasgos centrales caracterizan este género, cabe señalar que la autobiografía es sumamente maleable, versátil y se vale de diferentes estilos narrativos. De ahí que encontremos distintas autobiografías que incorporan en sus textos otras modalidades, ligadas a la narración de vida, por ejemplo cartas, crónicas y diario. De los aspectos mencionados resaltan dos características básicas: el relato de la propia vida por el sujeto que la escribe y su diversidad formal.

No trato aquí de dar un repaso histórico de la autobiografía, sino deslindar sus modos tradicionales y el uso que las escritoras chicanas le dan en sus textos de creación. Ellas ensayan una diversidad de estrategias

formales y temáticas, como se verá más adelante. No obstante, es necesario realizar unas apreciaciones sobre el género.

La autobiografía se extendió principalmente en Europa durante el siglo XIX, cuyos antecedentes fueron las memorias, crónicas, epístolas y biografías. A finales del siglo XIX y principios del XX, adquirió una mayor autonomía frente a este tipo de textos, principalmente en comparación con las memorias, que tenían un mayor reconocimiento antes de ese periodo. La autobiografía privilegia no tanto los hechos narrados, sino al sujeto que los narra, aparte de que puede incluir otros géneros en sus propuestas formales; asimismo, como todo género literario, atiende asuntos históricos para ofrecer una definición posible, la cual se reconfigura en cada época:

George Misch dedicó toda su vida a escribir una monumental *Historia de la autobiografía*: dos grandes volúmenes tan sólo sobre la Antigüedad y cuatro para atravesar la Edad Media hasta los tiempos modernos [...]. Parece por tanto que, según la idea que nos hagamos de la autobiografía, somos libres de situar su origen: en el siglo IV con San Agustín, en el XII con Abelardo, en el XIV con el emperador Carlos IV, en el XII con Bayan o en el XVIII con Rousseau (May, 1982, p. 22).

En esta cita se hace una breve retrospectiva del género a través de algunos reconocidos autores de la tradición literaria europea. La extensa obra de Rousseau, escrita hacia 1760, se consideraría un claro ejemplo del género que presenta la confesión y la enseñanza, así como el pensamiento ideológico e histórico. En las autobiografías de esta época se exponen relatos de vida como un acto intimista, de confesión, enfatizando la presencia del yo. Una

definición tradicional ha influido a lo largo de los siglos XIX y XX, acrecentando considerablemente la presencia de este tipo de textos.

Diversas son las características de la autobiografía, mismas que conforman y le dan sentido y construcción al recuperar los acontecimientos pasados; por ejemplo, la autobiografía es una manera de contar la vida como una enseñanza, una apología, o la necesidad de trascender para no olvidar o ser olvidado. Asimismo, se hace referencia a la madurez en nuestra vida, al orden cronológico y cómo el autobiógrafo debe reconocerse como escritor o pensador para dar legitimidad a su relato.

A lo largo de la historia del género se han formulado estas ideas de diferente manera, razón por la cual no se formula una definición uniforme; además, su construcción depende, en gran parte, de los siguientes aspectos: quién escribe, desde qué época, desde dónde y cuál es la motivación para escribir su vida.<sup>1</sup>

Entre las numerosas revisiones críticas del género, la de Philippe Lejeune señala, en *El pacto autobiográfico* (1975), que lo que se escribe corresponde a la vida real del escritor, estableciendo un acuerdo entre lector y escritor. Este crítico advierte cómo el lector no tiene la certeza de lo que se cuenta en el proceso de narrar una vida en voz de su protagonista, pero se acredita en ello, ya que el lector no puede transformarse en una especie de

---

<sup>1</sup> Como señala George May, este género literario, a pesar de su reconocimiento como tal, siempre ha sido cuestionado a lo largo de su historia por su forma y concepto, ya que éste sólo se establece a posteriori, por ello es necesario evitar hablar de un estilo o forma de la

detective de la vida narrada. Esta aproximación a una definición tradicional permite ver la autobiografía como un texto en el que el sujeto narra su vida y los eventos corresponden a la vida real, esto es, hechos verídicos. No sólo este aspecto *legitimado* y reconocido se ha desdibujado y replanteado en sus formas, sino también su concepción como género literario.

En recientes estudios se ha revisado el concepto tradicional de texto autobiográfico y se ha enfocado de manera diferente. Leigh Gilmore acota que a fines de los años sesenta surgió una discusión teórica en torno al género autobiográfico,<sup>2</sup> debates que se enriquecieron a partir de la teoría feminista y los grupos multiculturales, los cuales buscan incorporarse desde sus propuestas estéticas. Gilmore fundamenta su interpretación en una lectura que mantiene una actitud escéptica respecto de tipologías ya establecidas, lo que no significa que exista una autobiografía posmoderna per se, sino que esta discusión ofrece herramientas que amplían las posibilidades experimentales con este tipo de textos:

Postmodernism's skepticism about generic typology [...] offers useful conceptual leverage for the task. The insights of some postmodernisms into the functioning of ideology and representation offer an occasion to rethink the relation between autobiography and its tradition, as well as the status of autobiography as a genre. Currently, the study of autobiography flourishes and is concerned with texts that would previously have been barred from consideration as "autobiography". The Augustinian lineage drawn by traditional studies of autobiography

---

autobiografía; por lo tanto, no hay una definición precisa, completa o universalmente aceptada (May, 1982, p. 12).

<sup>2</sup> Textos como los de Olney (1980), Jelinek (1980), Jay (1994). Este apartado no agota el desarrollo histórico del género literario de la autobiografía, sino que considera cómo enfocan estas nuevas discusiones a la autobiografía y cómo se relaciona esto con la producción de las escritoras chicanas contemporáneas.



has naturalized the self-representation of (mainly) white, presumably heterosexual, elite men. Efforts to establish a genre of autobiography based on the works of Augustine, Rousseau, Henry Adams, and so on, must be seen as participating in the cultural production of a politics of identity, a politics that maintains identity hierarchies through its reproduction of class, sexuality, race, and gender as terms of “difference” in a social field of power (Gilmore, 1994b, p. 5).

En esta cita se delimita cómo el género autobiográfico ha estado en función de una lectura eurocentrista y masculina, privilegiando a algunos sujetos y excluyendo a otros, como la lectura femenina y la de grupos minoritarios. Tal revisión no propone formas específicas, más bien cuestiona las orientaciones jerárquicas de la producción cultural. Las propuestas contemporáneas para escribir un texto autobiográfico presentan diferentes estrategias, con implicaciones intratextuales y extratextuales, es decir, dentro del texto y en el contexto en que se producen, como las formas de narrar y la relación del yo con su grupo cultural. Las prácticas literarias de las escritoras chicanas buscan incluirse y participar en un discurso complejo, por lo cual exigen una lectura diferente, atendiendo los textos en movimiento que “pocnsan” y “viven”.

Se han analizado varios elementos del texto autobiográfico desde la “diferencia dialéctica” del sujeto y el lugar de quien escribe, que, de acuerdo con Ramón Saldivar, se relaciona con los procesos dinámicos de la diferencia dentro de la comunidad chicana, como ya se mencionó en el primer capítulo. Las prácticas literarias de las autoras chicanas contemporáneas se ubican precisamente en este cruce de relaciones donde sus textos replantean formas

de narrar y representar sus identidades. En esta ubicación y contextualización sus textos proponen un desdibujamiento del género en relación con la definición tradicional, es decir, se fragmentan sus límites y se establecen continuidades para no fijar las formas, sino al contrario, advertir la interdisciplinariedad de los textos literarios y lograr un reconocimiento en el ámbito de los estudios literarios.

En este sentido, la crítica chicana Norma Alarcón utiliza el término “géneros prófugos” (*outlaw genres*)<sup>3</sup> para definir tales prácticas literarias, características por la intersección o cruce de géneros literarios, discursos políticos, históricos y culturales:

Escribir desde los márgenes por razones condicionadas por clase, raza, género sexual es la tarea más titánica y ardua, combativa, en donde el espacio sólo puede crearse a base de codazos discursivos y de subversiones. Esto se palpa en *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* (1987), libro que valiera incluso mayor reconocimiento que *Esta puente*, y el cual también se utiliza como libro de texto en muchas universidades estadounidenses. En él [se] reúne e intercala ensayo, teoría literaria, cuento, poesía, autobiografía, testimonio, leyenda, refranes y fragmentos de canciones populares, creando así lo que Norma Alarcón llama “géneros prófugos” (*outlaw genres*), en donde se va elaborando un discurso que busca la subversión como una norma que se va subvirtiendo a sí misma (Joysmith, 1993a, pp. 5-6).

Con miras a dar una definición de los usos de lo autobiográfico, es preciso contemplar dos aspectos íntimamente relacionados: la ubicación de las narraciones de las escritoras y la diversidad que rompe los límites para

---

<sup>3</sup> En México, este término se introdujo hace poco gracias a obras como la de Marisa Belausteguigoitia, *Géneros prófugos. Feminismos y educación* (1999); aunque se refiere al área educativa, revisa una posición feminista y define géneros prófugos como la “presentación de diversas experiencias que aluden al tránsito, no sólo de los límites de diversos saberes sino

validar las representaciones del sujeto femenino, exponiendo abiertamente las contradicciones y ambigüedades. En general, los grupos étnicos enfatizan la legitimación de sus narrativas como actos de resistencia.

El concepto géneros prófugos no niega los contenidos que remiten a una poética tradicional, sino que busca ampliar y expandir las cualidades o definiciones para incluir una textualidad diferente. Sin embargo, es importante observar cómo el género autobiográfico preserva una naturaleza subjetiva y contradictoria, entre la historia y la ficción:

When we shift away from the effort to define autobiography as a genre, the debates about autobiography's status reveal much about genre theory itself. For example, autobiography has often been seen as insufficiently objective because the eyewitness may be simultaneously the most sought after and most suspect interpreter of events. At the same time, autobiography has been spurned as insufficiently subjective (or imaginative) because it relies too much on the constraints of the real to be taken as art. Thus autobiography has fallen outside both *fiction and history*. Despite its defenders' efforts to win it some space in the hierarchy of genre, the form of the problem is more to the point here because such critical maneuvers avoid autobiography's *contradictory nature*. Construing autobiography as a genre has depended, at least in part, on domesticating its specific weirdness. Its doubled nature confounds definition through preexisting generic categories, even as the judgment of its duplicity follows from those categories. What we can call *autobiography's resistance* to genre can now be taken as a crisis in genre itself, rather than the cause of autobiography's dismissal or rehabilitation (Gilmore, 1994b, p. 6. Las cursivas son mías).

Esta paradoja de la autobiografía rechaza una *definición única e inamovible*, ya que revisa los recursos literarios que se eligen para narrar, como una especie de resistencia de los sujetos que escriben. Estos constantes

---

también por fronteras internacionales [...]. Sus voces hablan desde posiciones híbridas, prófugas de filiaciones teóricas y metodológicas esencialistas" (p. 15).

desplazamientos formales e interpretativos de la autobiografía conducen más bien al uso de lo autobiográfico como una extensión de sus límites en el *reconocimiento de su ambigüedad*.

La postura feminista respecto de la autobiografía explora textos aún sin reconocimiento institucional, como las autobiografías, encalladas en las márgenes de un discurso hegemónico: “[These] discourses within cultural texts, in the social spaces carved in the interstices of institutions, and so it is there that the terms of a different reading and retextualization of the subject of autobiography must be located. It is there also that we may begin to think about agency” (Gilmore, 1994a, p. 42). La localización de lo autobiográfico es esencial para entender sus propuestas y capacidad de actuación (*agency*).

El uso del término “autobiográfico” (*autobiographics*) parte de la posición específica y diferenciada del individuo en su contexto, donde se propone una ruptura con la autobiografía en su calidad de género homogéneo, estático. En esta localización textual se abren intersticios para aventurarse, con la utilización de un mapa para no perderse en las recontextualizaciones del punto de vista femenino.<sup>4</sup>

Los usos autobiográficos denominan y exponen las diferencias del yo yacente en los márgenes, reclamando ámbitos sociales y políticos en un espacio textual mediante la expresión de su autorrepresentación personal y

---

<sup>4</sup> “In short, I discovered that a map for finding women’s autobiography became a map for getting lost” (Gilmore, 1994a, p. 3).

colectiva. Lo autobiográfico se mueve en la ambivalencia de las formas y el lenguaje, reinventando y reconstruyendo a las identidades.

Un aspecto igualmente cuestionable en dichos usos es la *referencialidad* de estos textos, ya que, según Sylvia Molloy, el sujeto autobiográfico es parte de la enunciación dentro de un discurso, pues lo que se relata posee un cuerpo propio y se constituye en algo nuevo, no es una consecuencia directa, verbal y discursiva del acontecer histórico de un sujeto (Piña, 1991, p. 98). Entonces, lo fundamental no es cuestionarse cómo transcurrió efectivamente la vida de alguien, sino cómo ese alguien representa el devenir de su vida, y lo relata para sí mismo y para los otros:

La autobiografía es siempre una re-presentación, esto es, un volver a contar, ya que la vida a la que supuestamente se refiere es, de por sí, una suerte de construcción narrativa. La vida es siempre, necesariamente, relato: relato que nos contamos a nosotros mismos, como sujetos, a través de la rememoración [...]. La autobiografía no depende de los sucesos sino de la *articulación* de esos sucesos, almacenados en la memoria y reproducidos mediante el recuerdo y su verbalización: “Mi nombre, más que llamarme, me recuerda a mi nombre” (Molloy, 1996, pp. 15, 16).

Aquí, Molloy argumenta el relato de vida como una recreación y no como el dato fidedigno del acontecer de determinado sujeto, ya que lo importante es la *articulación de los sucesos* de la memoria. Este hilvanar de recuerdos se acompaña del contexto histórico y cultural de las narrativas autobiográficas, además de que delimita su carácter testimonial. Más adelante se verá cómo se establece una relación entre el sujeto autobiográfico

y la comunidad a través de distintas conceptualizaciones e imágenes del yo que reconstruyen la memoria.

Los siguientes puntos demarcan las observaciones y reflexiones hasta ahora enunciadas: 1) la narración autobiográfica como una recreación de la vida; 2) lo autobiográfico delimitado por su ubicación cultural e histórica, y su revisión a través de la memoria; 3) la marginalidad del texto autobiográfico en la originalidad de sus estructuras híbridas, es decir, la naturaleza indeterminada y ambigua de las formas textuales y 4) la no limitación a la idea del género literario como forma fija. El desplazamiento de la autobiografía hacia los usos de lo autobiográfico no implica la sustitución de un término por otro, más bien conlleva una modalidad interpretativa de sus narraciones desde otros presupuestos teóricos.

Las chicanas también expresan sus puntos de vista sobre los usos autobiográficos implícitos en sus textos, es decir, teorizan acerca de su narrativa y narrativizan sus teorías, es decir, conciben una idea diferente de las teorías de la cultura dominante: “As a consequence, we have to look in nontraditional places for our theories: in the prefaces to anthologies, in the interstices of autobiographies, in our cultural artifacts (the *cuentos*)” (Saldívar-Hull, 2000, p. 46). De este modo, para dar con una definición posible de lo autobiográfico, es necesario recurrir a los textos creativos y críticos de ellas mismas. Esta manera diferente de crear sus prácticas literarias presenta la mezcla de un estudio teórico y una historia personal en

un mismo texto autobiográfico, como se advierte en la siguiente cita de *Borderlands*:

I will no longer be made to feel ashamed of existing. I will have my voice: Indian, Spanish, white. I will have my serpent's tongue —my woman's voice, my sexual voice, my poet's voice. I will overcome the tradition of silence [...]. I was familiar with cuentos —my grandmother told stories [...]. In looking at this book that I'm almost finished writing [...]. I see a hybridization of metaphor, different species of ideas popping up here, popping up there, full of variations and seeming contradictions, though I believe in an ordered, structured universe where all phenomena are interrelated and imbued with spirit. This almost finished product seems an assemblage, a montage, a beaded work with several leitmotifs and with a central core, now appearing, now disappearing in a crazy dance (Anzaldúa, 1987, pp. 59, 65, 66).

El personal punto de vista sobre este tipo de textos es un ejemplo de cómo se expresa la teoría, entrelazada con el relato de vida. Estos textos autobiográficos exploran varios aspectos: la recreación de la vida, la hibridez de las formas y la ineludible presencia del yo. Las escritoras chicanas recurren a lo autobiográfico como una estrategia de afirmación del sujeto mediante la representación de su subjetividad y su experiencia vital, entendida ésta como una expresión del discurso en las narrativas literarias que ensayan.

#### EL SUJETO AUTOBIOGRÁFICO: REPRESENTACIÓN Y POSICIÓN ÉTNICA

En las últimas décadas —según la crítica Betty Bergland—, en el contexto estadounidense se han publicado varios textos autobiográficos y se ha difundido el interés en los estudios que revisan la representación de la visión

étnica y racial, ello con el propósito de flexibilizar las posibilidades del canon y advertir las subjetividades de la representación desde la visión de los grupos minoritarios, involucrando la cultura de las escritoras en sus prácticas narrativas.

La narrativa autobiográfica escrita por mujeres ha proliferado en la comunidad chicana y presenta un fuerte carácter testimonial y colectivo.<sup>5</sup> La experiencia de la escritora y su localización geográfica se manifiesta a través de formas y sentidos diversos en sus textos. Esta vivencia se relata en historias que cuentan las suyas como mujeres a partir de un enfoque étnico, femenino y cultural, casi como un desafío.

El uso de lo autobiográfico se entiende aquí como una manera de crear identidades en función de un discurso literario que exprese las voces de las chicanas. El sujeto autobiográfico constituye un punto central de estas narraciones y se le ve como la “persona” que narra su vida. La reconstrucción del yo remite a un nombre que adquiere un lugar vital y un espacio de experimentación, un sitio de identidad pleno de marcas culturales, llevando a cabo una conexión entre la palabra y el cuerpo.

Este sujeto se definirá por una subjetividad femenina que emerge en las diferentes posibilidades de su sentido comunitario, su ubicación política y su

---

<sup>5</sup> La autobiografía femenina explora una visión diferente del género literario (Araújo, 1997, y Freedman, 1993). Las historias de vida, testimonios y autobiografías gozan desde hace años de mucha atención, pues consignan las “subjetividades” de las protagonistas de la historia — sujetos sociales marginados por los enfoques exclusivamente macrosociales—, permitiendo el rescate de la “verdad” desde su punto de vista. Así, los relatos autobiográficos se considerarían testimonios (Piña, 1991).



relación con la etnicidad, el género, la raza y la sexualidad, en las diferentes formas de representación.

La visión multicultural y étnica de la comunidad chicana influye en los usos de lo autobiográfico a través de la construcción de la autorrepresentación de estas escritoras. Esta experiencia permite reflexionar sobre las formas y temas que emergen de su narrativa, diferente a la de otras comunidades, como la afroamericana, asiática o latina, entre otros grupos que han contribuido a redefinir las identidades y los textos autobiográficos. Cabe observar cómo la intersección teórica entre las diferentes posturas de estos grupos ha influido en la revisión del concepto, ya que definitivamente las prácticas literarias y teóricas han obligado a meditar acerca del lugar que ocupan estos grupos en el contexto estadounidense, es decir, a revisar lo étnico como un aspecto determinante, pero también como un motor de diferencias y afirmaciones culturales, políticas y sexuales.

Según indica Michael Fisher en "Autobiographical Voices and Mosaic Memory" (1994), el texto autobiográfico puede ser visto como un documento que expresa la construcción y el dinamismo de las identidades, donde la etnicidad se expresa a través de la diversidad. Este autor ha designado las narrativas de estos grupos minoritarios como "autobiografías étnicas", las cuales adquieren también la función de herramientas de investigación e interpretación cultural:

My attention was drawn to autobiography as a methodological tool in reconstructing theories of contemporary ethnicity in the context of a

course on American culture, when I became aware of a rich vein of autobiography and autobiographical fiction that takes ethnicity as a focal puzzle, but seems poorly accommodated by the sociological literature on ethnicity (Fisher, 1994, pp. 83-84).

Estos textos registran la construcción de la etnicidad, “reinventada” a través de las prácticas sociales de los individuos. Este proceso de recreación de la identidad cultural se realiza con diversas estrategias narrativas y con diferentes componentes del yo que guían la autorrepresentación.

Las voces autobiográficas exponen la subjetividad del yo autobiográfico, dentro de las lindes histórico-culturales y desde la perspectiva del individuo. La afirmación de las identidades presenta un discurso cultural *en movimiento* que expone una visión descentrada del sujeto en el texto.

Las escritoras chicanas afirman su diferencia al escribir, con una actitud crítica frente a su realidad social y literaria, ante los otros grupos minoritarios y ante la cultura dominante, así como al hecho de que el molde autobiográfico ha respondido más a un modelo masculino que generaliza las características de lo autobiográfico, sin ahondar en la experiencia femenina (Smith, 1987, p. 26).

Asimismo, también mantienen una actitud crítica e iconoclasta con su visión romántica del texto autobiográfico, estableciendo un contraste con la recuperación y reconstrucción del pasado, entre la nostalgia y el rechazo al pasado ideal. Los cuestionamientos de estas escritoras respecto de lo social, la historia, lo patriarcal, la comunidad y la tradición literaria, confluyen en la búsqueda de formas y temas, incorporando los distintos componentes de la

identidad. La importancia de estas propuestas radica en la íntima relación que establecen entre la expresión cultural de los sujetos, su pluralidad y su dinamismo; además, rescatan la posición histórica de los sujetos sociales atravesados por discursos múltiples:

I argue that in the pluralistic American society we must challenge the notion of humanist and essentialist self at the center of the autobiography and recognize the multiply situated subject in autobiography, socially and historically shaped. In such a context, ethnic autobiographies provide a meaningful site for exploring multiple subjectivities with implications for the larger culture (Bergland, 1994, p. 134).

Aquí convendría hacer una acotación, ya que Bergland, escritora del feminismo anglo, menciona una “*pluralistic American society*” para referirse a la diversidad en la que debe entenderse el sujeto femenino. Asimismo, emprende el reconocimiento de las situaciones múltiples del sujeto dentro del texto autobiográfico, para dar cabida a estas nuevas subjetividades ya existentes, mas no visibles.

Aquí se advierte cómo la autodefinición de los sujetos autobiográfico y femenino parten de la lectura étnica de sí misma, de su mirada como mujer y de la relación con su cuerpo. Según Sidonie Smith, la idea del cuerpo se relaciona con la presencia social y política:

We may even speculate that *subjectivity* is the elaborate residue of the border politics of the *body* since bodies locate us topographically, temporally, socioculturally as well as linguistically in a series of transcodings along multiple axes of meaning. And so, to ask once again, What does *skin* have to do with autobiography and autobiography with skin? Much I think —as the body of the text, the body of the narrator, the body of the narrated I, the cultural body, and the body politics all merge in skins and skcins of meaning. I want to

explore the politics of autobiographical skins (Smith, 1994, p. 267. Las cursivas son mías).

En el primer capítulo se revisó la expresión de la diferencia de “las mujeres de color”, quienes subrayan el color de su tez como un acto de afirmación, obviamente descartando el blanco por su ausencia de color. De nuevo llama la atención cómo las posturas feministas de las minorías, a través del sentido de la diferencia étnica, conduce a reflexiones en torno del cuerpo femenino como el lugar donde se vuelve tangible la subjetividad. La piel se revela como una marca cultural capaz de expresar el yo autobiográfico. El cuerpo se convierte en un espacio de afirmación y confrontación, así como en un espacio de la memoria para recordar quiénes somos, esencia revelada a través de las cicatrices, arrugas o rasgos que dibujan un rostro.<sup>6</sup>

El cuerpo, la piel y la autobiografía mantienen una estrecha y fundamental relación que nos permite entender los usos de lo autobiográfico desde la visión femenina, ya que exponen al sujeto frente a un conjunto de aspectos que, según sea su experiencia, estarán presentes o ausentes, se opondrán o, en ocasiones, simplemente mostrarán sus diferencias.

El cuerpo femenino, al igual que la narrativa de las chicanas, está inmerso en contextos políticos, sociales, culturales e históricos que constituyen un espacio de resistencia y es a la vez una metáfora social. Un

---

<sup>6</sup> La literatura feminista ha tomado el cuerpo para afirmar la identidad, al describirlo y exponerlo con mayor libertad, pero también se configura como un espacio de la memoria de las sensaciones. Véanse Kaminski (1993) y Lamas (1994), entre muchas otras.

ejemplo de estas prácticas autobiográficas es el texto de Cherrie Moraga, *Loving in the War Years: Lo que nunca pasó por sus labios*, que expone una historia personal a partir del cuerpo: “I sometimes hate the white in me so viciously that I long to forget the commitment my skin has imposed upon my life” (Moraga, 1983, p. vi). El color de la piel y el cuerpo, más que rasgos de identidad son espacios de resistencia, como lo esgrime Sidonic Smith en relación con la narrativización del yo y la complejidad para ubicarse a sí mismas:

Cherrie Moraga brings the autobiographical body out from under the processes of erasure, assuming her body as narrative point of departure: she discovers that the body functions as a lens through which she comes to see her complex cultural positioning as woman, lesbian, light-skinned Chicana. Her title signals directly the interrelationships of the body and the body politic, the forced juncture of the personal and the political (Smith, 1994, p. 281).

La reafirmación de la piel y del cuerpo se presenta en la mayoría de las prácticas literarias de las chicanas, como en *Borderlands* de Gloria Anzaldúa, quien expresa una conciencia de su etnicidad y corporeidad al reconocerse como mestiza y lesbiana. Sin embargo, no todas las escritoras asumen de igual modo la *lectura* de su cuerpo, algunas aceptan ser “prietas”, mientras que otras manifiestan un conflicto con el tono de su tez.

Estas escritoras representan el sujeto autobiográfico aludiendo a su posición geográfica e histórica a través de los textos que escriben, ya que, por un lado, se presentan como espacios creativos, en los que se reinventan a sí mismas y, por otro, reflexionan sobre sus contextos geográficos y culturales

gracias al apoyo de la memoria y la ficción. Las narraciones autobiográficas de las chicanas refuerzan el valor de sus historias privadas como textos culturales e imaginativos.

#### LAS DIMENSIONES DEL ENFOQUE FICCIONAL Y TESTIMONIAL EN LA NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA CHICANA

El proceso inventivo e imaginativo al recrear una historia de vida se sitúa en un espacio geográfico, así como en un discurso cultural y étnico, aspectos que diversifican el ejercicio literario y los usos que se dan a lo autobiográfico. La reconstrucción de la identidad tiene dos funciones bien delimitadas: su sentido ficcional y su sentido testimonial. El primero se relaciona con un planteamiento estético que renueva las formas literarias y aborda temáticas reiterativas, desde los muy personales puntos de vista de cada escritora; el segundo consiste en el rescate de lo cultural e histórico, lo que contribuye a darle fuerza de choque a los grupos minoritarios a partir de la palabra y de su experiencia personal, en un afán por legitimar espacios políticos y culturales.

Los usos autobiográficos y la autorrepresentación de las escritoras chicanas se ha observado hasta aquí en relación con procesos de subjetividad y ambigüedad en la narración. La crítica chicana Norma Klahn propone que lo autobiográfico se vea a través de la autorrepresentación de la comunidad imaginaria, que se desprende de la experiencia de las escritoras chicanas, por lo cual los sucesos narrados se presentan como historias de ficción con diferentes estrategias narrativas y usos de lo autobiográfico. Klahn llama a

estos textos “autobiografías de ficción”, pues asumen la experiencia personal como un punto básico y de partida para crear narraciones de ficción; esta categoría conceptual se aplica a una gran variedad de modalidades autobiográficas con tales características:

Although writing the self by Chicanas has taken many forms, I am especially interested in theorizing a body of writing which I call “autobiographical fictions” and the ways this narration of self constitutes a genre that takes on specific characteristics [...]. I define autobiographical fictions as constituting a mixed genre that takes verifiable events and characters for their inspiration, but insists on their fictional (imaginative rendering) delivery [...]. It is from this culturally or politically rooted position that the narrator becomes the voice, her own, of a self who re-collects her memories and those of other members of her community (Klahn, 2003, pp. 116, 119, 120).

Según Klahn, este tipo de prácticas literarias es una especie de género mixto que insiste en relatos imaginativos para recrear la memoria de las chicanas y de la comunidad, sin dejar fuera su posición política y de grupo. El cuerpo textual que crean centra su preocupación en las rupturas y continuidades formales, así como en las nuevas lecturas que el sujeto autobiográfico realiza de sí mismo, como individuo y colectividad. La mayoría de estos textos se hallan en esta situación liminal, donde cada escritora privilegia mezclas formales y temáticas diferentes.

Por otro lado, el sujeto autobiográfico se instaaura en la dimensión novelística (propia de toda autobiografía), dando paso a la denominación de personaje a quien está dentro del relato de vida (Piña, 1991, p. 101). La figura de personaje a la que recurre Piña desdibuja la relación tradicional de la autobiografía, y distingue el referente de la voz narrativa. Las narradoras

hacen acopio de la materia ambigua de la memoria para moldear sus historias, con la conciencia de que la narración implica adueñarse de su historia:

Quien habla se torna narrador, cede a la tentación de ser portavoz de la historia: relata, y a través de su relato cree revivir, reproducir, recrear, reflejar; aspira a la veracidad, siendo su principal aval el recurso de la memoria. Pero, mientras narra, se difumina a cada instante, y cuando termina una frase para tomar aliento ya no existe, forma parte del pasado irrecuperable; luego, sus huellas son recogidas, recorridas y rehechas constantemente por su heredero: nuevamente el narrador (Piña, 1991, p. 108).

En la dimensión testimonial, al narrador se le ve como testigo de una realidad social a partir de su experiencia como un sujeto marginal y subalterno: el testigo —define el Diccionario de la Real Academia Española— da testimonio de una cosa o lo atestigua; testigo es aquel que deponc un juicio de manera directa, no por referencias.<sup>7</sup> Aquí se atiende otra función del narrador como “testigo” de una realidad social, histórica y cultural que relaciona el yo con la comunidad. Esto pareciera contradecir lo ficcional, pero no existe tal contradicción, ya que en los escritos de las chicanas la función testimonial es también un acto político y de afirmación, de igual modo que el acto de narrar es una forma creativa e imaginativa.

---

<sup>7</sup> Eliana Rivero opina que se puede deslindar el “testimonio en sí” y el “testimonio para sí”. La primera categoría incluye toda una literatura testimonial (novelas testimoniales, obras de teatro, que ubican una época o un hecho, y el periodismo, que también puede ser altamente testimonial); pero el “testimonio para sí”, el testimonio como género distinto a los demás, se basa en los siguientes elementos: uso de las fuentes directas, entrega de una historia no a través de las generalizaciones que caracterizaban a los textos convencionales, sino a través de las particularidades de la voz o las voces del pueblo protagonista de un hecho; la inmediatez (un informante nos relata un hecho que ha vivido), el uso de material secundario (una introducción, entrevistas de apoyo, documentos, material gráfico, etc.) y una alta calidad



El testimonio constituye una fuente de información de una época, de una lucha social y de la construcción de la identidad cultural, social, política y colectiva. Las formas testimoniales se originan como una reacción de resistencia social emparentada con una minoría con un compromiso político, indica John Beverly (1996): “The situation of narration in testimonio has to involve an urgency to communicate, a problem of repression, poverty, subalternity, imprisonment, struggle for survival, and so on, implicated in the act of narration itself” (p. 26). El narrador del testimonio es quien habla en nombre de la comunidad o del grupo, narra como testigo y actor de esa vida cotidiana. El testimonio no parte de la llamada objetividad, ya que siempre se enfrenta la subjetividad de la memoria del testigo y la de quien organiza el testimonio, por lo tanto, está más próximo a la literatura en tanto discurso imaginativo.

El testimonio se emparenta con la picaresca y con la autobiografía en la afirmación textual del sujeto hablante que reclama haber sido marginado (Beverly, 1987). De tal modo que se presupone que la narración testimonial tiene una fuerte carga de subjetividad, tal como comenta Pierre Bourdieu en “La ilusión biográfica” (1989):

La historia de vida es una de las nociones que han entrado de contrabando en el discurso académico, al principio fue adoptada sin bombo ni platillo por los etnólogos y luego, más recientemente, por los sociólogos. Hablar de historia de vida es al menos presuponer, esto no es superfluo, que la vida es una historia y que como el título de

---

estética (aspecto referente al montaje o trabajo final de edición de todo el material). (Rivero, 1987, y Vidal, 1986).

Maupassant, *Une vie*, el conjunto de los acontecimientos de una existencia individual concebida como una historia y el relato de esa historia (p. 27).

Actualmente, la historia de vida se acepta en las ciencias sociales, además de que la literatura ha integrado formas testimoniales para crear otras narrativas. En este proceso de narrar una vida la subjetividad no elimina el sentido de “verdad” implícito en el testimonio, como un documento que describe una realidad social. Desde sus inicios, la literatura chicana ha ensayado lo testimonial como forma de resistencia social y recuperación de la memoria colectiva reforzadora de la identidad comunitaria. El énfasis en el testimonio consiste en la presencia cultural del yo textual, en su lucha social y política, así como en la descripción de su cultura y la recuperación de las tradiciones populares.

La narrativa imaginaria y la narrativa testimonial parecerían se opuestas, ya que se entretajan con la intención de integrar distintos discursos. Las narrativas autobiográficas ficcionales y testimoniales responden a textos que participan de los llamados géneros prófugos. Por ello creo que es importante formular esta pregunta: ¿es probable que las palabras testimonio, autobiografía y ficción tengan un mismo reconocimiento? Me inclinaría a pensar que es posible, ya que la conjunción de términos no tiene un sentido jerárquico, al contrario, el énfasis recae en su coexistencia que, cual géneros prófugos, no se sujetan a los cánones existentes. Los usos de lo autobiográfico en su ambigüedad e interdisciplinariedad presentan diferentes

formas de narrar en la configuración de los textos: poesía, ensayo, crónica, leyendas o corridos. El eclecticismo o híbridez permiten rebasar los límites de géneros literarios para atravesar las fronteras de la forma.

Al configurar la representación del sujeto autobiográfico, la memoria y la imaginación son recursos esenciales para escribir las historias.<sup>8</sup> La selección de la memoria obedece a la idea que de sí mismo tiene quien escribe, presente de manera consciente o no, entre el recuerdo y el olvido. La articulación del primero, su forma y perspectiva la define la visión del sujeto autobiográfico, en la que el yo se constituye en una autoridad que delimita los alcances del relato autobiográfico:

En efecto, el narrador del texto autobiográfico aparece con una autoridad natural, puede permitirse no argumentar en exceso, dar saltos cronológicos espectaculares, no recurrir a demasiados detalles. El autobiógrafo defiende su legitimidad, ya que el discurso que construye es parte de su propia historia vital. El autobiógrafo tiene hasta la autoridad para presentarse como otro, con otro nombre, es decir, muestra y a la vez oculta su identidad (Piña, 1991, p. 111).

El proceso de la rememoración se ubica desde el presente de la enunciación del texto que se escribe, se recuerda o se inventa; por ejemplo, cuando el narrador habla de su vida trae hasta la actualidad (y desde ella), de un modo consciente o no, fragmentos de su pasado tal y como los

---

<sup>8</sup> Véase (Robin, 1989). Este autor hace una revisión de la memoria autobiográfica y la biografía en su carácter ambiguo y maleable, a la cual denomina como "novela memorial". Se plantea el rescate de la memoria, en la que los individuos piensan su pasado modificándolo, desplazándolo, inventándose recuerdos de las genealogías, la historia personal y comunitaria. Estos recuerdos se aglutinan en diversas imágenes culturales y discursos que se mezclan, recuerdos reales o contados, imágenes culturales vistas o leídas que se presentan en las narrativas.

reconstruye en el presente. Este momento de la escritura selecciona recuerdos que adquieren un sentido y una función al interior de la situación generadora de la narración y del relato mismo.

El acto mismo de poner por escrito el recuerdo de un suceso pasado implica inevitablemente una aproximación o un enfrentamiento entre el pasado y el presente de la escritura. La recuperación de la memoria puede darse a través de diferentes formas, utilizando incluso documentos (fotos, periódicos, diarios íntimos, o cartas). Sin embargo, uno de los aspectos que delimita la postura de quien escribe es la distancia o el acercamiento que se da entre el pasado y el presente de la escritura, para construir, por ejemplo, una mirada irónica o una mirada nostálgica del pasado. A través de la memoria se recuperan muchos contenidos semejantes entre una escritora y otra, tales como las experiencias del racismo, del bilingüismo, de las costumbres, pero se presenta siempre como un material maleable que recrea el pasado y el presente, y su vez, se proyecta hacia el futuro. La memoria del sujeto autobiográfico no sólo puede ser entendida como mero contexto para esta literatura, ya que la memoria histórica será también determinante en la forma y el contenido.

La representación del sujeto femenino especifica desde *dónde se escribe* y el tipo de *narrador que escribe*, o *para quién se escribe*; aquí es importante también entender el tipo de historias que se narran, cómo y para qué se narran, es decir, explorar por qué algunas escritoras dibujan a sus

narradoras como mujeres prietas, morenas, chicanas, mexicanas, escritoras, mentirosas, educadoras, viajeras, etnógrafas y testigos, miedosas o burlonas, como se han denominado a sí mismas. Esta enumeración de palabras, oficios, adjetivos, descripciones del cuerpo de las chicanas y de los cuerpos textuales de estas historias culturales o historias de vida constituyen un andamiaje formal en la construcción de sus textos.

Si bien lo autobiográfico se ha entendido como una propuesta histórica que obedece a características específicas del sujeto, quien se ubica en una localización cultural e histórica, también se debe agregar un elemento más que ha formado parte de la identidad chicana: la localización geográfica de dichos sujetos. Desde la introducción y el primer capítulo se ha establecido a la frontera como un tropo simbólico y metafórico que ha permitido comprender la identidad híbrida de la comunidad chicana contemporánea. Sin embargo, las fronteras se diversifican, se desdibujan, se cuestionan, cambian de nombre y toman diferentes sentidos en la memoria de las narradoras. Geográficamente, no todas las narradoras eligen la frontera como el espacio donde se desarrollarán sus historias (a excepción de Norma Elia Cantú), pero de alguna forma está presente una lectura de aquella.

## LA RECONFIGURACIÓN DEL ESPACIO FRONTERIZO: DEL ESPACIO GEOGRÁFICO AL ESPACIO TEXTUAL

A lo largo de la literatura chicana, el tema del espacio y la recuperación del mismo se construye como la afirmación de una identidad. Las imágenes que se abordan en torno al espacio y a su configuración se han diversificado, llevando a cabo una lectura de los lugares desde la visión femenina. Al respecto, el crítico chicano Bruce-Novoa ha afirmado que esta literatura, desde los años sesenta, empieza a insistir en la temática del espacio, en torno al cual forma su identidad marcada por una desterritorialización geográfica, lingüística y cultural (Bruce-Novoa, 1975, p. 25). La expropiación del espacio constituye una pérdida real y simbólica de los sujetos que viven esa situación y reconfiguran el territorio a través de la memoria, actualizando historias que han sido borradas o negadas (Paredes, 1958, p. 2).

Las escritoras también buscan recuperar el lugar de origen, al cual pertenecen por su nacimiento o por su herencia cultural, ambivalencia frecuente entre el espacio vivido y el espacio recordado o recreado de lo mexicano como grupo cultural. Las historias de las narrativas autobiográficas responden a diferentes sujetos y, por lo tanto, se privilegian espacios diversos también. Varias de las escritoras chicanas contemporáneas ya no eligen a Aztlán, lugar que simbolizaba una recuperación del espacio en los años del Movimiento Chicano, sino que buscan integrar y recrear su espacio vital, relacionado más a imágenes de frontera.

Estas escritoras se ubican en relación con el espacio y de acuerdo con un conflicto individual y cultural, que enfrenta su posición como sujetos femeninos en el ámbito social. Las chicanas redefinen sus comunidades en la construcción de un espacio propio, que no sólo designe a su cultura, sino también a la visión de la mujer dentro de la misma, oponiendo la imaginación histórica del discurso hegemónico de la cultura norteamericana y de la cultura chicana. La rememoración y construcción del espacio funciona como un elemento fundamental para la autorrepresentación de las narradoras chicanas:

This remapping of cultural and literary territories defies the arbitrariness of colonial enterprises and the violence that accompanied the imposition of dominant culture, its language and ideology. The redrawing of socio-cultural and symbolic boundaries has memory as its organizing element. This act of re-membering of a people acquired and opened important sites for contestation after the Civil Rights movements when the disenfranchised sought to recuperate their sense of history and community. One of the sites for remembering was literature where questions of cultural and national identity became both centrally present and critically problematized (Klahn, 2003, pp. 115-116).

Los términos “redibujar” (*redrawing*) y “remapear” (*remapping*) indican una revisión de los espacios individuales y comunitarios que cada escritora organiza y presenta en sus textos. De este modo, a través de las fronteras que las narradoras deben cruzar, muestran el uso de la memoria como una forma de resistencia y recuperación de espacios geográficos, culturales y simbólicos. En la introducción se señaló la importancia de la frontera a través de tres lecturas: por su aspecto geográfico, por ser un cruce de culturas y finalmente

como una estrategia textual. Los cruces constituyen un rasgo esencial de lo que se ha denominado en el apartado introductorio como una “estética fronteriza”. Este enfoque de los años ochenta y noventa permea la producción de la crítica y la teoría en una zona fronteriza: “between first and third worlds, between cores and peripheries, centers and margins. The theorists in this book see their text always “written for” in our local and global borderlands” (Calderón, 1991, p. 7). Estos cruces han identificado la ambigüedad y maleabilidad de sus textos en una línea fronteriza plena de contradicciones y desigualdades. Pero esta idea de paso de un lado al otro, es también una manera de plantear las diversas influencias y elecciones que marcan su identidad cultural, ya sea en su aspecto lingüístico, en los valores familiares, en las costumbres o en las influencias literarias, entre lo mexicano y lo anglo.

Existen diferentes tipos de cruces fronterizos, quizás el más inmediato es el geográfico que realizan ilegalmente los inmigrantes en la frontera. En este punto interesa ubicar más bien la transgresión de los cruces literarios, expresados en la metáfora de la frontera textual, que las chicanas han ido configurando a través de un corpus de textos, creando un canon alternativo en la literatura chicana. Sus narraciones presentan estos cruces entre dos culturas, por medio de una aguda yuxtaposición de códigos culturales y sistemas simbólicos: “Chicanos and their narratives have assumed a unique borderland quality, reflecting in no uncertain terms the forms and styles of



their folk-base origins” (Saldívar, 1990a, p. 25). Lo fronterizo se entiende como una metáfora de la identidad de los chicanos y las chicanas, así como un espacio liminal recuperado desde la subjetividad.

¿Se puede hablar de una frontera textual o de muchas fronteras textuales? Lo autobiográfico guarda por su naturaleza ambigua un espacio textual privilegiado para transgredir la “vigilancia” y contar la versión/visión propia. Este espacio textual fronterizo presenta lugares poéticos que constituyen una compleja relación entre la cuestión geográfica, histórica y la forma en que el sujeto autobiográfico asume su autorrepresentación a través del lenguaje; por lo tanto, se trata de cruzar dichas fronteras y proyectar su textualidad en un lugar ambiguo como lo es el texto autobiográfico. La “vigilancia” relacionada con los cruces se convierte en una transgresión o un desafío frente a la cultura dominante, pero también parece que estas escritoras se sienten muy cómodas con los cruces de estas fronteras.

El espacio fronterizo como estrategia textual parte de dos posiciones: la insistencia en el reclamo de un espacio propio (ya sea geográfico, social, cultural, político, sexual o de género) y en el reclamo de un espacio textual. La narrativa autobiográfica se construye como un espacio estético fronterizo, es decir, donde el espacio creativo es visto en la multiplicidad de discursos:

The “space” here becomes the site where historical and aesthetic realities meet. Chicano Literature thus brings together the real and the imaginative [...] for it uses a dialectical concept that determines the semantic “space of chicano literature” as intersections of cultural-historical reality appropriated by the text to produce itself, and of the aesthetic reality in the text (Saldívar, 1990a, p. 88).

Saldívar enfatiza el espacio no sólo como lugar geográfico, también histórico e incluso estético. El espacio literario se define a través de una tensión o resistencia, proceso dinámico y dialéctico donde se autodesplazan los textos y los sujetos que quieren ser legitimados.<sup>9</sup> La “zona fronteriza” (*borderlands*) sería el lugar más adecuado para ubicar a sus narrativas autobiográficas, donde las escritoras chicanas asumen la apropiación de estos espacios geográficos y textuales:

Not a homeland, not a perpetuation of origin, the borderlands allude to an illimitable terrain marked by dreams and disruptions, marked by history and a hope of what history can be. The borderlands represent the multiplicity and dynamism of Chicano experiences and cultures. [...] The borderlands become a region in which possibilities and potentialities abound for new subjects formations, new cultural formations, new political formations (Pérez-Torres, 1995, p. 12).

En esta cita se señala no sólo la ruptura con los esencialismos, sino también las posibilidades para construir una historia chicana. Estas subjetividades, que se han marcado como múltiples, inclusivas, estéticas y políticas, establecen un diálogo en movimiento que consigue trazar una ruta geográfica desde su propia textualidad a través de la imaginación y la memoria, desde un yo en resistencia.

---

<sup>9</sup> Homi Bhabha menciona cómo las diferencias culturales marcan el establecimiento de nuevas formas de significados y estrategias de identificación a través de procesos de negociación. Dichas negociaciones, desde la posición de las minorías, emergen de un espacio fronterizo donde se cruzan las diferencias culturales (Bhabha, 1994, p. 313).

## RESISTENCIA Y LEGITIMACIÓN: AUTORIZANDO LAS VOCES NARRATIVAS DE LAS CHICANAS

El texto autobiográfico, según hemos visto aquí, hace referencia a la autorrepresentación del sujeto femenino, la presencia de una textualidad diferente, la expresión de su realidad cultural e histórica, y también a la escritura como un acto de resistencia y legitimación de las voces narrativas de las chicanas. La interpretación de sus textos se inserta en el contexto que hasta ahora se ha delimitado como un tipo de literatura que busca el reconocimiento de su propuesta literaria, expresada a través de la diferencia de los sujetos femeninos. Más allá de una inclusión, se persigue la legitimación de las prácticas literarias de las chicanas, como una forma de resistencia histórica y política, sobre todo una resistencia a escribir dentro de las formas “aceptadas” dentro de la cultura norteamericana.

Los procesos de reivindicación y luchas de poder de estas prácticas literarias exponen el cuestionamiento en torno a quién tiene la autoridad para legitimar o no tales narrativas. Las chicanas están escribiendo textos creativos que afirman su postura política y socio-cultural, al mismo tiempo que presentan al sujeto femenino en su capacidad de “actuación” (*agency*), es decir, buscan convertirse en un sujeto actuante, lo que les permite afirmar/se, transformar/se, construir/se y modificar su situación marginal. En consecuencia, se abren las posibilidades de incluir textos periféricos que han establecido un espacio textual fronterizo e híbrido. Fundamentalmente,

se intenta en este tipo de narraciones el reconocimiento o la validez de la subjetividad, así como la interpretación del sujeto autobiográfico y su localización cultural.

Los usos de lo autobiográfico se presentan como una estrategia de resistencia, junto con la diversidad formal, aspectos que establecen el desdibujamiento de la autobiografía como un género fijo. Quizás no todas las escritoras presentan una actitud radical en la experimentación de sus narraciones, pero sí expresan una resistencia que se denota en la diferencia dinámica del sujeto autobiográfico, reinventado por las escritoras chicanas desde su posición en un espacio geopolítico. Los cuestionamientos que presentan los feminismos de las chicanas proponen categorías como la raza, el género, la localización y la orientación sexual, que construyen la posicionalidad de las identidades contemporáneas que llevaría, como menciona Homi Bhabha, a ratificar la visibilidad de su textualidad:

What is theoretically innovative, and politically crucial, is the need to think beyond narratives of ordinary and initial subjectivities and to focus on those moments or processes that are produced in the articulation of cultural differences. These “in-between” spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood —singular or communal— that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself (Bhabha, 1994, pp. 1-2).

Este argumento rebasa las narrativas autobiográficas: intenta ubicarlas en los espacios en que se producen, donde las subjetividades llevan a cabo estrategias del yo inmerso en la colectividad. Es decir, estos textos constituyen un espacio intermedio donde todos estos procesos y

articulaciones de la identidad se hacen presentes. Por lo mismo, podría pensarse que la idea de legitimidad es posterior a la publicación, pero está implícita en el acto mismo de la escritura, de las razones para escribir, para narrar la voz en primera persona que da forma al texto, incluso para cambiar de nombre y crearse como otras, si ese fuera el caso.

Las escritoras chicanas llevan a cabo otro tipo de legitimación, no sólo al autorizarse a sí mismas, como ya se mencionó antes (no sólo en las posibilidades del sujeto autobiográfico o en las propuestas estéticas), sino también en la forma de denominar al texto que escriben, inventando posibilidades de dirigirse hacia discursos interdisciplinarios, por ejemplo, entre la antropología y la literatura, entre la fotografía y la escritura. Varias escritoras explican, ya sea en la introducción o en el texto mismo, la intención de sus narrativas, desde luego siempre desde un punto de vista emocional, individual, colectivo y a veces también teórico. La peripécia que sufre el texto y las circunstancias en que fue escrito forma parte también del proceso de recreación, necesario para entender su punto de vista. Hasta aquí se han enfatizado dos aspectos: por un lado, las variaciones en que se funda la *autorrepresentación del sujeto autobiográfico* (elementos que comprenden la forma, el tema y las estrategias para avalar un yo) y, por otro lado, la legitimación de la óptica cultural y femenina que se cuenta para sí misma, pero también frente a los otros, como conceptos de autoridad.

Este tipo de autobiografías étnicas dentro del contexto multicultural se enfoca a procesos de legitimación y reconocimiento, a través de la creación de nuevas teorías y nuevas maneras de leerlos, con el fin de apreciar la diversidad de los grupos culturales. Como se mencionó anteriormente, llevan al sujeto hacia un nuevo conocimiento, a una nueva forma de interpretar las prácticas del sujeto y de su cuerpo (Smith, 1994, p. 287). Estas narrativas han adquirido un espacio de poder cultural para legitimar ciertas posiciones del sujeto autobiográfico en el cruce de distintos discursos y en el reconocimiento de las subjetividades.

A través del reconocimiento del texto autobiográfico se afirman las posibilidades y el énfasis en la representación de identidades desde las propias voces narrativas, donde el espacio literario es el idóneo para recrear la autorrepresentación; ya sea al afirmar o negar el color de la piel, al proponerse en una situación de ambigüedad, al manifestar la necesidad de un cambio social o simplemente saliendo del silencio: "But I exist, we exist [...]. I am possessed by a vision: that we Chicanas and Chicanos have taken back or uncovered our true faces, our dignity and self-respect. It's a validation vision" (Anzaldúa, 1987, pp. 86, 87). La posición histórica y política del sujeto autobiográfico le da al sujeto femenino el poder de autorizar o legitimar un discurso alternativo, donde se afirme su identidad, no sólo en el momento de escribirlo, sino también en su propia postura de autorrepresentación. La mujer deja de ser un objeto analizado o mencionado

por el otro, para ser ella misma quien a través de su capacidad de actuación se transforme, a partir de la propia representación en sujeto: "I am playing with my Self, I am playing with the world's soul, I am the dialogue between my Self and *el espíritu del mundo*. I change myself, I change the world" (Anzaldúa, 1987, p. 70). A través de este proceso de autorización, la escritora refuerza la imaginación o la invención para construir a sus narradoras y, por medio de ellas, afirmar una realidad histórica, cultural y social de la comunidad con un tono crítico como mujer y como chicana.

La posibilidad de no limitarse a una forma determinada es un camino para iniciar la aceptación de otro tipo de discurso, sin dejar de lado el reconocimiento de las múltiples figuraciones y posiciones del sujeto autobiográfico. La escritora y la narradora constituyen dos figuras: la primera, que es quien escribe el texto, y la segunda, que se asume como sujeto autobiográfico. Cada una de estas dos figuras tiene un papel de resistencia y de afirmación; incluso las escritoras cambian sus nombres reales para enfatizar que se está frente a una recreación de la vida:

I would respond that autobiographical identity and agency are not identical to identity and agency in "real life"; rather, they are its representation, and that representation, as I argued above, is its construction. To confer upon the autobiography the authority of a person and to read her or his agency as inevitably the same thing is to repeat the referential fallacy that consigns all autobiographies and their authors to the same space in history. I see this strategy as profoundly limiting to a feminist study of autobiography and women's self-representation. Autobiographical identity and agency are historically dynamic (Gilmorc, 1994a, p. 48).

Este fragmento refuerza el sentido que se le ha querido dar a las narrativas en su doble dimensión, es decir, como ficcionales y como testimoniales; no obstante, lo importante aquí es dejar claro cómo las escritoras chicanas necesitan legitimar su oficio, cómo lo hacen válido y cómo la narradora se autolegitima a través de la autorrepresentación, entendida como una invención.

La conexión entre la memoria y la escritura adquiere en la autobiografía un sentido vital al convertirse en una estrategia de resistencia de las chicanas(os), como ha enfatizado Paul de Man en su artículo "Autobiography as De-facement", al afirmar que la autobiografía se forma en la "posible convergence of aesthetics and of history" (De Man, 1979, p. 919). En esta intersección entre lo estético y lo histórico, la recuperación de la historia personal y de la historia del pueblo chicano debería interpretarse como algo que se les ha arrebatado. En estas narrativas autobiográficas culturales se busca un lugar "seguro", un lugar fronterizo, para poner en práctica los géneros profugos y concebir la tradición como un acto de reivindicación política y, en este caso de las mujeres también:

Cultural autobiography as an outlaw genre works to construct both the "safe" places and the border areas of coalition politics where diversity operates in crisis conditions to forge powerful temporary alliances. [...] The link between individual and community forged in the reading and writing of coalition politics deconstructs the individualism of autobiography's Western legacy and casts the writing and reading of outlaw genres as a code of cultural survival (Kaplan, 1992, p. 132).



La autorrepresentación del yo femenino de las chicanas expone la legitimación de las identidades y de los discursos literarios, y ambas búsquedas constituyen autodesplazamientos de las narrativas autobiográficas.

En los siguientes capítulos se revisarán los desplazamientos en los textos de Mary Helen Ponce, Erlinda Gonzalez-Berry, Sandra Cisneros y Norma Elia Cantú; cada una de ellas reviste su espacio textual con diversas estrategias literarias. En sus narrativas autobiográficas ficcionales y testimoniales se presentan como escritoras y etnógrafas de su cultura, pues describen y enfatizan la intertextualidad y la pluralidad de su posición multicultural, cruzando fronteras a manera de *crossroads*.

## **Capítulo III**

**La visión femenina  
de la autobiografía: escribir  
la memoria de la comunidad  
mexicoamericana**

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

JOSÉ MANUEL ARCE VALENZUELA

Mama raised me without language.  
I'm orphaned from my Spanish name.  
The words are foreign, stumbling  
on my tongue. I see the mirror  
my reflection: bronzed skin, black hair.

LORNA DEE CERVANTES

Las casas que pasábamos no eran ni bonitas ni modernas, sino como las de la mayoría de los barrios: de madera con ventanas disparejas, las yardas llenas de árboles de fruta y de piezas de yunque.

MARY HELEN PONCE

#### LA INTRÍNSECA RELACIÓN ENTRE LA COMUNIDAD Y LA POSTURA NOSTÁLGICA DEL PASADO

En la narrativa de las escritoras chicanas, la expresión de las historias vitales presenta una confrontación y un diálogo en un vaivén que permite apreciar la fluidez y la contradicción al construir las identidades en sus textos. Mary Helen Ponce, Erlinda Gonzales-Berry, Sandra Cisneros y Norma Elia Cantú realizan un recorrido hacia sí mismas y hacia la comunidad que imaginan y recrean en sus narrativas. El análisis comparativo aquí propuesto no sigue el orden cronológico de la publicación de sus textos, más bien obedece al desplazamiento en la construcción de sus identidades y de su subjetividad femenina, el cual muestra también un desplazamiento literario, que escapa a definiciones fijas y que ha revitalizado y cuestionado la literatura chicana en un marco de diversidad e inclusión.

En este contexto, Mary Helen Ponce es la primera autora para iniciar el desplazamiento de las diferentes propuestas ideológicas y formales en *Calle*

*Hoyt. Recuerdos de una juventud chicana* (1995a), la traducción al español de *Hoyt Street: An Autobiography* (1993). La publicación de *Calle Hoyt* en los años noventa significó obtener un lugar importante entre las reflexiones literarias de las posturas feministas chicanas, quienes establecen un diálogo como mujeres y escritoras. En su texto, Ponce relata su infancia y el inicio de su adolescencia, etapas significativas que reiteran el transcurso del crecimiento de la narradora. El regreso al pasado se da en *Calle Hoyt* a través del rescate de la memoria y de la imaginación de la autora, quien establece un compromiso cultural y político con la comunidad en la que vivió, incluíble en todas las escritoras chicanas.<sup>1</sup>

Ponce escribe y expresa su vida asumiendo la subjetividad y la diferencia en la lucha por expresar su identidad cultural o por convertirse en escritora, o aun más, por defender los derechos de las mujeres de color; es decir, dirige su propuesta hacia la diferencia étnica y de género, para buscar la igualdad de derechos ante la cultura estadounidense y ante la misma cultura chicana, en franca ruptura con las hegemonías. Esta característica no es exclusiva de Ponce, pues ella, al igual que otras escritoras de su grupo, cuestiona la esencialización de la identidad chicana en un reconocimiento del regionalismo y las diferentes ubicaciones geográficas, la situación generacional y el momento histórico de sus experiencias.

---

<sup>1</sup> En *Comunidades imaginadas*, Anderson Benedict (1993) menciona que: "Las comunidades no se distinguen las unas de las otras por su grado de falsedad o de realidad sino por el estilo en que éstas son imaginadas o reconstruidas" (1993, p. 24).

Las escritoras contemporáneas reflexionan sobre la literatura chicana de los años sesenta y setenta, en la que se había hegemonizado el yo chicano con una marca de masculinidad e inmerso en un discurso histórico que algunos especialistas llaman “nacionalismo chicano”.<sup>2</sup> Entre la crítica literaria de esa época, la voz femenina casi no aparecía ni se incluía en las definiciones de esta literatura, aunque ya estaban escribiendo en ese momento. El crítico Luis Leal, en su ensayo “The Problem of Identifying Chicano Literature”, advierte que el chicano no se puede definir de una manera estrecha o limitada, aparte de que no llega a enunciar la integración de las otras voces existentes en la comunidad, que se excluyen del discurso teórico en que ésta se escribe:

The simplest, but also the narrowest way of defining Chicano literature is to say that it is the literature written by Chicanos [...]. No less important is the fact that there is no consensus of opinion as to who is a Chicano [...]. If we define the Chicano as this socially-oriented person, then only that literature written by him, but especially that in support of the social movement called *la causa*, initiated during the early sixties, is Chicano literature (Leal, 1979, pp. 2, 3).

En esta transcripción se cuestiona una definición limitada de este tipo de literatura, al generalizar respecto de los sujetos que escriben, mas no

---

<sup>2</sup> Estas imágenes nacionalistas derivan de la ocupación del territorio mexicano a mediados del siglo XIX, por lo tanto, las reivindicó el Movimiento Chicano como una fragmentación de la identidad y se fijó debido al conflicto con base en un nacionalismo cultural que exalta los valores culturales de los chicanos contra el embate de la asimilación y la historia del colonialismo. Lo que provocó la necesidad de cohesión frente a la cultura anglo, mediante una actitud nacionalista promotora de imágenes limitadas del chicano, borrando las diferencias de género y regionales entre éstos. Algunas chicanas adoptan una actitud de confrontación con el nacionalismo chicano hasta los años noventa, como menciona Denise Segura y Beatriz Pesquera: “Chicana cultural nationalism [...] downplays how cultural traditions often uphold patriarchy. It ignores the difficulty of reconciling a critique of gender relations within the Chicano community with the preservation of Chicano culture” (Segura y Pesquera, 1997, p. 202).

incluyen la perspectiva femenina y el adjetivo “chicana”. Esta ausencia, entre otras, ocultaba las diferencias dentro de la comunidad y de su literatura.

A partir de sus historias como mujeres, las escritoras no sólo han dado apertura a las voces feministas, sino que también modifican la misma crítica chicana por medio de sus narrativas, haciendo visibles las propuestas literarias y teóricas. De este modo, en la recuperación de su legado cultural y literario, asumen el papel como mujeres que viven y que escriben inmersas en las contradicciones culturales, sociales, históricas y de género, con el objetivo de ser reconocidas.

Esta visión contemporánea de la literatura chicana ha seguido un camino que ha derribado fronteras raciales, económicas y políticas, en una clara confrontación con la cultura dominante y como una especie de escritura de la historia, vista desde los sujetos subalternos. Las lecturas posibles de su identidad mantienen una oscilación entre sí mismas, su grupo cultural como chicanas y su situación como grupo minoritario, lo que sofisticó su posición en la producción de identidades y en la localización cultural de los sujetos que crean sus textos de carácter autobiográfico.

En *Calle Hoyt* está presente el vaivén entre el énfasis de la expresión de la voz femenina y la importancia de la comunidad en la que creció la autora como una marca cultural, pero también como una necesidad de enaltecer ese espacio sociocultural frente a lo estadounidense. Por ello define su oficio como escritora, desde una posición privilegiada, y se manifiesta como vocera de los mexicoamericanos, una de las funciones de la literatura chicana.

A pesar de este rescate, también he mencionado reiteradamente que su narrativa afirma la mirada femenina: “Quiero hablar un poco de mi experiencia personal [...], mi don y mi responsabilidad siempre fue escribir. Lo que me motiva es escribir, reconstruir las experiencias de las mujeres mexicoamericanas. Escribir obras históricas y de ficción” (Ponce, 1995b, p. 224). Esta declaración muestra la necesidad de narrar su historia personal, al tiempo que dirige su propuesta en una fuerte y decidida armonía con la cultura de origen que, según Ponce, debe respetarse, recordarse y asumirse con orgullo:

Para todo aquel que se pregunte por qué la historia de *mi* vida merecería ser discutida, y menos publicada, permítanme decir que los mexicoamericanos necesitan contar su versión de sus vidas, para poner un alto a los estereotipos negativos. La mayoría de los mexicanos que vivieron en Pacoima durante los años 1920 a los 1950 (cuando algunas de las casas fueron derrumbadas para construir los “proyectos”) eran trabajadores decentes y honrados. Es por ellos que escribo. Espero que esta obra anime a otros México-americanos/chicanos a escribir sus historias. Es por medio de experiencias compartidas que se aprende acerca de una sociedad (Ponce, 1995a, pp. 2, 3).

Aquí, Ponce delimita tres aspectos: el acto de escribir, la función de la escritora y la *localización* geográfica de su texto. Desde el inicio, en *Calle Hoyt* se aprecia la posición de la autora como escritora, quien mantiene un sentido social (la comunidad) al reconstruir la historia personal y colectiva en la narrativa autobiográfica. Evidentemente, junto con el compromiso sociocultural, Ponce asume uno político, de confrontación, que preserve un tratamiento testimonial. La autora señala los motivos por los que escribe sus recuerdos: recuperar su identidad y el orgullo cultural de la comunidad en la que creció.

El espacio y la época que abarca su historia de vida es Pacoima, entre los años 1920 a 1950. Ponce actualiza el contexto en el que ha vivido (o en el que creció), es decir, ubica su situación geográfica en relación con la comunidad y consigo misma. En *Calle Hoyt* también se reitera explícitamente una mirada indisociable de la comunidad y del pasado, lo que da un sentido de unidad y de grupo. El lugar se recrea para constituir un espacio vital, más allá de la mera referencia geográfica, también es un espacio geopolítico desde el que se define la subjetividad femenina y su apreciación de la cultura.

La ubicación cultural es fundamental para entender la articulación de los hechos narrados, así como las estrategias que usan en la construcción de textos culturales y literarios. Para aproximarse a éstos conviene considerar sus características específicas, como la situación histórica y la forma cómo recuperan la narración de vida en los diferentes puntos de Estados Unidos donde habitan mexicoamericanos(as). La ubicación geográfica e histórica (así como las de género y étnica) amplían el espectro de las posibilidades y búsquedas que la literatura chicana emprende constantemente. Según JanMohamed y David Lloyd, “convertirse en miembro de la minoría” (*becoming minor*) no es sólo cuestión de esencia, sino de la posición que mantienen los sujetos, en este caso, el sujeto femenino que se construye en términos de una afirmación del yo y de su *localización cultural* (JanMohamed y Lloyd, 1990).

Las escritoras chicanas reivindican su experiencia personal en la construcción de su identidad y exaltación de la diferencia frente a lo



establecido. Conviene mencionar el espacio como una marca cultural que contextualiza las experiencias de las autoras y sus narradoras. Para contar su vida, Ponce elige Pacoima —donde nació y creció—, lugar que recrea una población rural de inmigrantes, cercana a Los Ángeles y próxima a la frontera. Así, el “lugar de origen” (*homeland*) ya no es sólo un espacio simbólico, como lo constituía Aztlán, sino un espacio vivencial que remite a la experiencia particular de los sujetos. La experiencia y los recuerdos que se rescatan en la narrativa de Ponce presentan la primera imagen del pueblo, cómo se aprecia en el cuento titulado “Calle Hoyt, número 13011”:

*El pueblo de Pacoima se encontraba al noreste de Los Ángeles, como tres millas al sur de la ciudad de San Fernando. Las montañas de San Gabriel con tonos azules y grises, se elevaban hacia el oriente y poblaban la región. Hacia el oeste había otros pueblitos. Más allá estaba el Océano Pacífico y el resto del mundo. El barrio, como yo lo conocí, se extendía desde el camino San Fernando hasta el bulevar Glenoaks en el este, y de la calle Filmore a Pierce en el norte. Vivíamos bajo la sombra de Los Ángeles, como a veinte millas al sur (Ponce, 1995a, p. 7).*

Esta breve descripción dibuja un mapa afectivo del pueblo de Ponce, como si éste fuera el centro del mundo. La descripción realista de Pacoima adquiere un tono nostálgico y constituye así una forma de percibir el pasado personal y colectivo: una mirada que idealiza la imagen de sí misma y de la cultura chicana. La voz narrativa se expresa mediante un nosotros, de tal modo que rescata la solidaridad, la armonía y la seguridad dentro de la comunidad:

Teníamos pocas cosas en el barrio. Conocíamos a todos; todos nos conocían. Pertenecíamos. Teníamos familia: padres, hermanas, hermanos, tías, tíos abuelos y padrinos. Nuestro mundo estaba lleno de seguridad. Teníamos la libertad de jugar por las calles, subir a los

árboles, robar fruta de los árboles de nuestros vecinos sin miedo alguno. Nuestra pobreza y falta de educación eran motivo de preocupación para nuestros padres y hermanos mayores. Nosotros sólo sentíamos la protección de nuestra comunidad, escuela, iglesia y la tienda de la esquina (Poncc, 1995a, p. 280).

*Calle Hoyt* presenta una mirada nostálgica del pasado personal, histórico y literario. Tal visión en el texto de Ponce se ubica en relación con el contexto literario de los años noventa, en el que tal actitud no le permite ser más crítica con su grupo cultural ni consigo misma. Este dejo nostálgico dirige el desplazamiento literario de Ponce y reitera una relación con el pasado literario. Su texto dialoga con *La Casa en Mango Street*, *Canícula* y *Paletitas de guayaba*, narrativas que se acercan y se distancian, ya que la nostalgia como estrategia narrativa marca una gran diferencia con estos textos que analizaremos en los capítulos subsecuentes.

Este tono en la narración para recrear el pasado recupera la tradición literaria y cultural chicana. Al respecto, Tey Diana Rebolledo apunta que un tema común en la literatura chicana es la nostalgia por el pasado que presenta el espacio rememorado en términos de unidad y seguridad. Imágenes que contrastan con la ambigüedad de la narrativa chicana contemporánea: “writers display a sentimental attachment for the past, generally a nostalgic edenic one [...]. This past is seen in terms of a unified Hispano community, and not necessarily as the past of any one individual. Recollections of this Hispano past reflect a nostalgia for a centered and not

conflicted cultural space, while the Hispano present is seen as decentered and marginalized” (Rebolledo, 1995a, p. 31).<sup>3</sup>

En el texto de Ponce, la protagonista armoniza con su pasado, como si fuera un paraíso perdido por rescatar. Con esto, la autora plantea un objetivo bien definido al estructurar la historia de vida como testimonio para sí misma y, a la vez, como un proyecto educativo para la propia comunidad mexicoamericana (aspecto que desarrollaremos en el siguiente apartado en su relación con la autobiografía y lo autobiográfico).

La complejidad con que se construye esta literatura se relaciona con diversos aspectos, intenciones y contextos que muestran la afirmación o negación de sí mismas frente a la comunidad mexicoamericana. En este análisis, la revisión de esos aspectos se concentra en la chicana como protagonista que elige la búsqueda de sus propios autodesplazamientos al reescribir su vida, sean literarios, de identidad, geográficos o metafóricos. Las escritoras han llevado a la literatura chicana a una reflexión desde adentro; intentan romper las jerarquías establecidas, así como replantear las definiciones de sus ejercicios literarios y de las identidades.

La propuesta narrativa de Ponce y su visión ideológica no manifiesta ruptura alguna con la concepción de la cultura y la comunidad chicana en cuanto grupo; más bien mantiene una relación estrecha que idealiza la cultura chicana sin cuestionar radicalmente los papeles de las mujeres, ni la

---

<sup>3</sup> Rebolledo utiliza el término hispano para designar a comunidades y textos de mujeres mexicoamericanas que tienen relación con la herencia mexicana y española, ya que en esta cita refiere escritoras de Nuevoméxico. A propósito de este término, véase la nota 13.

marginación social, aunque sí expresa la pobreza y el racismo que padecen los mexicoamericanos. De acuerdo con esto, su narrativa se ubicaría en la transición entre la mirada hegemónica de la cultura chicana y la particularización de su punto de vista femenino.

Esta transición señala el pasado y la comunidad armoniosamente, es decir, subraya la idealización y el orgullo por su gente, mientras que observa que existen algunas costumbres y funciones que relegan a las mujeres dentro y fuera de su propia cultura. El discurso feminista de las chicanas se encuentra, de cierto modo, en una situación mixta entre lo anglo y lo mexicano, entre su voz como mujer y su condición étnica, patente en la hibridez de sus narraciones. La ambigüedad y la intersección son características en sus textos, por lo cual se presenta en una transición entre el yo y el “nosotros”. Aunque en *Calle Hoyt* la otredad se configura en lo anglo, quienes han encasillado negativamente a la cultura y población mexicoamericana.<sup>4</sup>

La actitud nostálgica de Ponce recuerda a esas escritoras de Texas y de Nuevo México de los años cuarenta y cincuenta, quienes escribieron memorias, historia y autobiografías; textos que corresponderían a escritoras

---

<sup>4</sup> Sobre esto, Homi K. Bhabha, en *Location and culture*, comenta: “The stereotype is not a simplification because it is a false representation of a given reality. It is a simplification because it is an arrested fixated form of representation that, in denying the play of difference (which the negation through the Other permits), constitutes a problem for the representation of the subject in significations of psychic and social relations” (Bhabha, 1994, 75). Por ejemplo, en relación con la fijación de una tipología racial, en la que la relación entre piel y cultura desde la cultura dominante discrimina a los otros. “An important feature of colonial discourse is its dependence of the concept of ‘fixity’ in the ideological construction of otherness. Fixity as the sign of cultural/historical/racial difference in the discourse of colonialism, is a paradoxical mode of representation: it connotes rigidity and unchanging order as well as disorder, degeneracy and daemonic repetition” (Bhabha, 1994, p. 66).

como Jovita González, *Old Spain in Our Southwest* (1936); Nina Otero-Warren, *Shadows of the past* (1941); Cleófas Jaramillo, *Romance of a Little Village Girl* (1955) y Fabiola Cabeza de Baca, *We Fed Them Cactus* (1954),<sup>5</sup> textos clasificados como folklóricos, ya que narraban las costumbres de la época, el despojo del territorio y la discriminación, como una lucha ideológica y de resistencia. Si relaciono estas autoras con Ponce no es por querer trazar una línea de influencia directa, sino establecer una comparación entre las intenciones idealizadas, nostálgicas e incluso románticas de los relatos de vida y hacerlo dentro del contexto literario contemporáneo de las chicanas. Aun cuando se presentan en momentos históricos diferentes, el texto de Ponce retoma también un discurso que idealiza el pasado, como agrega Padilla en “Imprisoned Narrative? Or Lies, Secrets, and Silence in New Mexico Women’s Autobiography”:

Should a native New Mexican wish to write about native culture during the first half of the twentieth century, she or he would be coerced (perhaps without anyone verbally or otherwise directly coercing) into composing a text —ethnographic, fictive, or autobiographic— determined by the overwhelmingly nonnative discursive world through which one moved. Nina Otero de Warren, for example, was one native

---

<sup>5</sup> La crítica Rebolledo ha revisado diferentes periodos y temas de la producción de las chicanas, propone esta discusión hacia un rescate de las escritoras tempranas confrontadas en la crítica literaria desde un enfoque de los años sesenta, haciendo un señalamiento al crítico Américo Paredes y rescatando la mirada femenina: “Although one of the few male Chicano critics to even consider the early women writers in a serious way, Paredes overlooks those parts of their writings that contrast with the “romantic” view and criticizes these writers for internalizing prevalent class, gender, and racial attitudes. Nonetheless, Paredes’s commentary raises some interesting questions as to what should be included in the literary canon. To ignore the writings of the middle and upper-middle class is to ignore literary history as well as the origins of much women’s literature. Also, although many male critics have no problems with the “masculine” concerns of long, boring descriptions of skirmishes between native and soldiers, or with the “sappiness” of the long-winded, sugar-coated love quatrains published by romanticizing male authors of the 1890s and early 1900s, they tend to dismiss early efforts by women to write and break into print because of their nontraditional forms and their “feminine concerns” (Rebolledo, 1995a, p. 30).

whose folkloric reminiscence, *Old Spain in our Southwest* (1936), slotted itself comfortably, title and nostalgic contents, into our representative shelf of New Mexican exotica [...]. The autobiographical act is itself an edenic enterprise. She wishes to “live again in memory the girlhood years that were enriched with comfort and love, innocent of any wickedness, sheltered from all care and grief. “[...] This nostalgia for an imaginative golden age functions to repress harsh social transformations throughout much of Jaramillo’s narrative (Padilla, 1991, pp. 47, 50-51).

Padilla ve esta idealización de la historia como una visión reificada de la cultura chicana, donde hay también una invención del pasado y de la memoria mediante una percepción idílica.<sup>6</sup> En *Calle Hoyt* se habla de una mirada romántica y optimista de la comunidad, que le brindó a la protagonista protección, libertad y solidaridad, valores que rescatan un sentido armónico y de grupo, por lo menos hasta la etapa narrada en el texto de Ponce correspondiente a la infancia y comienzos de la adolescencia. La nostalgia, entendida como rescate, tiene una connotación positiva, como una especie de resistencia al olvido, una valoración de la memoria y del pasado (Rebolledo y Rivero, 1993). La ausencia de conflicto en el relato del pasado de estas escritoras, al igual que en Ponce, no significa que en el presente, tiempo desde el que escriben, no se persiga transformación alguna de su contexto social.

Al analizar *Calle Hoyt*, es importante rescatar la idea de la comunidad —como un grupo cultural cohesionado—, la voz femenina y el valor de escribir la memoria colectiva. El mérito y autoridad de los textos escritos por

---

<sup>6</sup> “We must look therefore for momentary struggles in the narrative, revealed perhaps only in whispers of resistance, quelled immediately but signaling like a flash through the dense texture of language and reified memory” (Padilla, 1991, p. 44).

mujeres, tanto en la etapa temprana de las letras chicanas como en el momento actual de las escritoras contemporáneas, presentan una búsqueda personal que, al apropiarse de la palabra, les da derecho a construir historias de sí mismas e imprimir su desco vía su experiencia y relación indisoluble con la comunidad.

En esta obra es evidente que Ponce no niega su herencia literaria ni su comunidad, pero sobre todo la visión femenina trata de no olvidar sus raíces culturales. Para ella quizá sea más importante reiterar la experiencia mexicanoamericana para no extraviarse en la asimilación o en la forma de asumir su vivencia bicultural. No obstante, Ponce quiere que se le reconozca su estatus como escritora chicana,<sup>7</sup> de ahí que la imagen que brinda de la comunidad no sea provocadora ni generadora de una ruptura radical con el grupo ni con la cultura dominante, al contrario, propone una “fiesta of the living” de su cultura, al mismo tiempo que celebra la escritura de tal experiencia.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Ponce ratifica su formación y reconocimiento como escritora: “Over the years, she has presented her creative and scholarly work at such campuses as UCLA, the University of New Mexico, and El Colegio de México in México City. She has addressed such topics as oral history, pioneering Spanish-Mexican women in California and Chicana literature. In 1981 she was invited to read her work at the annual meeting of the Mexican American National Women’s Association in Washington, D.C., an event which Ponce considers a turning point in her life since it was there that she first reconciled the notion that she was, indeed, a «writer» (Marting, 1990, p. 199).

<sup>8</sup> Tomás Rivera comenta en “Chicano Literature: Fiesta of the Living”: “The ritual, the fiesta of the living I have presented here as a personal account of Chicano literature, may not be accepted by Chicano writers or critics; yet to me the act of writing is a personal ritual, a constant means of establishing contact with humanity and with one’s origins” (Rivera, 1979, p. 35).

El texto de Ponce se halla entre la autobiografía como género literario y entre lo que en el segundo capítulo denominamos lo autobiográfico.<sup>9</sup> La recreación de la subjetividad y de la etnicidad en el discurso de las escritoras chicanas ha concedido gran importancia a la autobiografía, vista más allá de mero género literario. Aquí se analizan los usos de lo autobiográfico, mostrando la forma cómo se recuperan en el momento de la escritura y cómo impactan en la construcción de las subjetividades. Más allá de delimitar fronteras entre los géneros literarios; se advertirá el cruce entre fronteras textuales, que se están borrando en los usos narrativos y que evidencian un crisol de formas en sus narraciones.

Ponce denomina su narrativa abiertamente como autobiografía; definición explícitamente anticipada desde el título en inglés, *Hoyt Street: An Autobiography* (1993), y ya en español aparece como *Calle Hoyt. Recuerdos de una juventud chicana*. El título traducido se refiere a una historia sobre su vida, pero la palabra *autobiography* alude a la escritura de una “auténtica” autobiografía y, de este modo, diferenciada de otros textos autobiográficos que participan de una percepción más contemporánea, lo que legitima y autoriza su voz como “verdadera”.

Nuevamente, este aspecto coloca el texto de Ponce en una transición y

---

<sup>9</sup> Lo autobiográfico indaga la situación o localización específica del sujeto en una subjetividad caracterizada como múltiple, en la que lo étnico aparece como una importante variable en el proceso de una construcción social de los rasgos culturales de un grupo, así como del proceso de autorrepresentación.



permite diferenciarla de las otras escritoras, ya que ella no busca una transgresión formal o “ilegal”, más bien se limita a construir y evaluar un conjunto de conocimientos en el que su proyecto literario constituye un relato de aprendizaje dirigido a la propia comunidad mexicoamericana, a la cultura estadounidense y a sí misma.

Ponce escribe una narrativa más cercana a la autobiografía tradicional (porque no cuestiona ni reflexiona acerca del sujeto que narra y su referencialidad): “Where the author, the text, and the protagonist share the same name, the author’s disappearance is almost superfluous for *he* is always already overrepresented. Proper names assert an identity and continuity between the self and language, between signifier and signified, and cover the differences produced by discourse” (Gilmore, 1994a, p. 87). En *Calle Hoyt* la voz narrativa presenta el mismo nombre de la autora, sin diferenciar entre Ponce narradora y Ponce autora, es decir, no se hace explícita una reflexión del proceso de reconstrucción del yo en el texto autobiográfico. No obstante, la autora hace evidente cierta ambigüedad en su propio proceso de escritura, al proponer la dificultad de escribir la “verdad”, pero sin llegar a denominar su texto abiertamente como una ficción. En *Calle Hoyt* el sujeto que escribe presenta un proceso de autocensura respecto de su propia historia y cuestiona la verdad de lo que escribe:

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

quería ser honesta [...]. Pero es muy difícil escribir la verdad en una autobiografía (Ponce, 1995b, pp. 225-226).<sup>10</sup>

Denominar autobiografía esta narración parecería un reto en la postura teórica contemporánea de las chicanas, quienes mantienen una actitud crítica frente a este género literario. No obstante la aseveración de Ponce, la autobiografía es siempre un acto de representación, pues depende de que se articulen los eventos a través de la rememoración, con la cual el acto de la escritura moldea el yo y sus circunstancias (Olney, 1980, p. 44). Ponce no parte de este presupuesto abiertamente; su actitud nostálgica quisiera volver a la autobiografía como una historia de vida que guarda un sentido de referencialidad, dándole un sentido testimonial que le permite explorar su propia verdad, no desde la historia oficial, sino desde el punto de vista de la gente común.

En general, la obra de Ponce rescata las verdades particulares a partir del testimonio personal y colectivo de su comunidad. Intenta persuadir acerca de la importancia de la recuperación de la memoria de los sujetos que viven y escriben sus vidas en la afirmación: “Espero que esta obra anime a otros mexicanoamericanos/chicanos a escribir sus historias” (Ponce, 1995a, p. 3). El desplazamiento conceptual de la autobiografía hacia los usos de lo autobiográfico no implica la sustitución de un término por otro, sino que remarca la situación histórica de tales sujetos anónimos de la comunidad.

---

<sup>10</sup> El coloquio titulado “Literatura escrita por mujeres chicanas”, realizado en la ciudad de México el 25 de junio de 1993, marcó una experiencia de encuentro entre escritoras mexicanas y chicanas, un encuentro sui generis, donde se escucharon las distintas voces de las escritoras que hablaron de sus posturas teóricas y creativas, así como de sus historias personales como escritoras.

Desde el inicio, en *Calle Hoyt* se alude a la memoria, relacionando el recuerdo con la imaginación. Ponce menciona reiteradamente cómo construyó su texto a partir de cuentos, historias de la comunidad y de su vida privada, de los que eligió varios aspectos para incluirlos: “La memoria es *algo misterioso y poderoso*. Olvida lo que más queremos recordar, y retiene lo que con frecuencia descamos olvidar. De ahí extraemos lo necesario [...]. Los nombres, características y rasgos físicos de la gente han sido cambiados para evitar ofender o apenar a nadie” (1995a, pp. 1, 2).<sup>11</sup> En todo este proceso emerge la autoridad de la escritora frente a su propia historia y en el proceso de ficcionalización que hay detrás de todo relato, donde el yo se constituye como una invención; este proceso se alude indirectamente porque no se lleva a cabo una transgresión consciente de lo formal.

En *Calle Hoyt* la ambigüedad no radica en su aproximación al texto autobiográfico, cosa que sí sucede en *Canícula* de Norma Elia Cantú y en las otras obras, sino en la ambigüedad de la memoria y la recuperación de los recuerdos, que se hilvanan y engarzan como cuentas. No obstante, Ponce plantea, veladamente, que el acto de escribir el recuerdo que se tiene de un acontecimiento pasado implica una aproximación o un enfrentamiento entre el pasado y el presente de la escritura:

El simple hecho de que la memoria sea inconstante, caprichosa e infiel es lo bastante conocido universalmente como para que aquí haga falta algo más que recordarlo [...]. De ahí que la mayor parte de los

---

<sup>11</sup> Al referirse a la ambigüedad de la memoria, Georges May comenta que, al escribir, el autobiógrafo elige u olvida detalles o imágenes de los recuerdos, llevando a cabo un orden cronológico o temporal de la experiencia referencial del sujeto, pero esto no siempre sucede así: “Se trata, por tanto, de un orden cronológico que resulta de una selección o, en ciertos casos, de un mecanismo de censura” (May, 1982, p. 86).

autobiógrafos se avengan a ella sin ilusión, en tanto que lo que narran sino en el recuerdo (probablemente deformado e incompleto) que guardan sus memorias (May, 1982, pp. 89, 90).

Ponce se propone recuperar la memoria personal como una estrategia para rescatar la historia de la gente mexicoamericana, ya que la necesidad de contar su vida tiene un doble motivo: la reconstrucción del yo de la infancia y la necesidad de no olvidar el pasado colectivo mediante una imagen positiva de los habitantes de Pacoima. Las estrategias formales a las que recurre este texto (autobiografía, testimonio y relato de infancia) tienen un objetivo claro, dirigido a la educación y el aprendizaje de la comunidad sobre sí misma, de una época que ya está en un proceso de olvido para las nuevas generaciones —asimiladas a la cultura anglo, pero alejadas de sus raíces—. Para evitar esto, Ponce cubre un cúmulo de información y conocimientos acerca de una época pasada y de las tradiciones culturales de los mexicoamericanos. Plantea su autobiografía como un texto capaz de establecer una relación intrínseca entre el sujeto y la comunidad, a la vez que reitera los cambios culturales que viven.

En esta narrativa autobiográfica, los motivos para escribir la vida destacan siempre el proceso educativo, como el eje que articula y da significado al texto. La “educar” cobra varios sentidos: llevar a las nuevas generaciones una imagen correcta (positiva) de la familia y la comunidad de los mexicoamericanos; mostrar la educación que la misma Ponce recibió, como formación o aprendizaje en su crecimiento, con base en la recuperación de valores tradicionales e identificar la educación con procesos de asimilación a la vida estadounidense, mostrando la escuela como institución, pero resaltando también cómo las mujeres han ganado un espacio de presencia y

transformación al llegar a las universidades. Estos aspectos los desglosaremos a lo largo de este capítulo, pero es importante recordar que el proyecto educativo de *Calle Hoyt* recupera la autorrepresentación del yo textual como su eje central.

#### LA AUTORREPRESENTACIÓN DE LA NARRADORA: LA EXPERIENCIA BICULTURAL Y EL CUERPO FEMENINO

La presencia y concepción del autodesplazamiento del sujeto autobiográfico tiene lugar en la autorrepresentación de la voz narrativa. La narradora de Ponce parte desde el momento que sitúa su experiencia y construye su identidad de acuerdo con la posición cultural y étnica, ya que el sujeto femenino adquiere visibilidad y se transforma por medio del lenguaje literario:

The positionality taken from an ethnic gendered paradigm recognizes the place of history, language and culture in the construction of subjectivity and identity and acknowledges the situatedness of knowledge. Thus, culture and identity, outside modernist premises that would define them as fixed, are transformative, continuously redefined and recontextualized (Klahn, 2003, p. 119).

El sujeto femenino se presenta, entonces, como una recreación de la vida de la autora, la cual recupera marcas de identidad cultural en función de la etnicidad, el género, la clase social y el espacio. Estos aspectos se conjugan para dar sentido a la representación, quizás, entre los más presentes en *Calle Hoyt*, estarían la experiencia bicultural entre lo mexicano y lo anglo, como un desplazamiento de los rasgos de localización cultural. La construcción de las identidades gira en torno a la percepción de una identidad que no está fija, sino que se transforma continuamente y se concibe a partir de una negociación entre las diferentes posiciones e influencias culturales:

Debido a los procesos migratorios experimentados o a las experiencias biculturales sustentadas a través de los años, negociar e imaginar (más que lo que comúnmente se define como “buscar”) una identidad se convierte en una tarea vital. Los escritores no andan tras la búsqueda de una identidad, sino que la determinan de acuerdo con su especificidad, su experiencia, su contexto histórico y su propia retórica (López, 1999, p. 7).<sup>12</sup>

En la narrativa de Ponce sobresalen tres aspectos que caracterizan la construcción de la subjetividad de la narradora: la autopercepción de su cuerpo y el color de su piel; la presencia de la voz infantil y de la voz adulta como un distanciamiento entre el pasado y el presente de la protagonista y, tercero y último, el bilingüismo. El autodesplazamiento de la identidad se realiza en la autorrepresentación del proceso de crecimiento y de aprendizaje.

En primera instancia, es sumamente importante definir la conciencia de ser diferente en cuanto chicana, mexicoamericana y mexicana, tres denominaciones que matizan el lugar en el que quiere situarse la voz narrativa.<sup>13</sup> En el título de su texto, Ponce se autodenomina chicana (*Recuerdos de una juventud chicana*), aunque en el relato se identifica más con el término mexicoamericana, para referirse a sí misma o a la comunidad:

---

<sup>12</sup> Iraida López, en su texto *A través del Kaleidoscopio: identidad y localización cultural en textos autobiográficos hispanos en Los Estados Unidos*, propone la palabra “negociar” como equivalente de imaginar, concepto con el que intenta mostrar los procesos de reconstrucción de la vivencia bicultural de los mexicoamericanos.

<sup>13</sup> Las diferentes maneras de autodenominarse dentro de la comunidad chicana responde a la diversidad geográfica y generacional, entre otros aspectos: “Responding in different times and places to a variety of designations, the people of these communities have continued to express this historical differential unity. Mexican, Latin American, Spanish, American, Mexican-American, Hispano, Latino, and most recently, Chicano, are all terms to have been used to designate the group. Each of the terms has a different psychological, historical, and political connotation that sets it apart from the others: Mexicano, has been the preferred term in South Texas and along the border regions, for example; Hispano and Spanish American have been preferred in northern New Mexico and southern Colorado; while Chicano has been used by younger and more politically people “to identify an ethnic, nationalistic individual or position, one opposed to accommodation and assimilation with United States culture and society. Whatever the designation, however, this variety of self identifiers signals the special importance of the questions of group identity and group reference among Mexican Americans”. It is a situation that grows

“La verdad es que en nuestra pequeña comunidad mexicanoamericana no había mucho con que divertirse. Aparte de las actividades de la iglesia, bodas, y las fiestas del Dieciséis de Septiembre, teníamos el circo” (1995a, p. 326). Este término mucho más aceptado y menos polémico que el de chicana, le permite mantener una posición entre la cultura mexicana y la anglo, es decir, busca la recuperación de su historia cultural como mexicana, pero sin criticar frontalmente la cultura dominante, aunque como escritora se identifica entre las chicanas, en el sentido de compartir un discurso teórico y político. Asimismo, la narradora hace referencia constante a los mexicanos, pero como los “otros”: los que acaban de llegar para trabajar, los que viven en la casa contigua, quizá los que están más cerca de las costumbres mexicanas:

Los mexicanos de nuestro pueblo estaban orgullosos de sus casas, y cuando el dinero lo permitía, arreglaban un techo caído, o pintaban sus casitas de colores brillantes [...]. Mi papá construyó nuestra casa durante los años veinte, cuando él, mi mamá y mis tres hermanos mayores se mudaron de Ventura al Valle de San Fernando. Nuestra casa fue construida con tres cuartos: la cocina y dos habitaciones [...]. A medida que nuestra casa fue ampliada, también creció el número de parientes que venían de México en busca de trabajo (Ponce, 1995a, pp. 11, 13, 16).

La identidad de la narradora se encuentra en vórtice de las tres denominaciones colectivas, pero opta por afirmarse como mexicanoamericana; la de “chicana” hace referencia a un discurso político de confrontación como grupo, mientras que la referencia a lo mexicano y a los mexicanos funciona para afirmar el origen y el legado cultural frente a la asimilación de lo anglo.

---

out of the unique historical circumstances that have affected the creation of this social entity as an ethnic minority in a conquered homeland” (Saldívar, 1990, pp. 12-13).

Estas denominaciones son la forma inicial de representar su identidad colectiva, en relación con la etnicidad de la protagonista.

De igual modo, el desplazamiento entre las diferentes denominaciones a través del enfoque generacional expone las diversas formas de autopercepción de la identidad, como se verá más adelante en relación con el tema de hibridez cultural. La narradora elige diferentes términos para subrayar su ubicación y el dinamismo entre los sujetos que habitan en su comunidad.

La experiencia femenina enriquece esta diversidad, a la vez que apunta cómo la etnicidad la recrean los distintos grupos que han sido marginados en los discursos de la identidad nacional, los cuales generalmente oscilan entre la asimilación a la cultura dominante o a la separación. Sin embargo, las chicanas proponen su subjetividad en la escritura autobiográfica para dar apertura y movilidad al concepto de etnicidad. Wilson Dominic Neate, en "Re-writing/Re-reading Ethnicity", comenta que durante el Movimiento Chicano se proponía una separación de lo anglo, creando una representación única y estática de la etnicidad, pero actualmente sus textos evidencian la exclusión, además de redefinir las denominaciones de la identidad étnica en términos sociales y culturales:<sup>14</sup>

The ethnic group must articulate its openness and end the exclusion of certain voices. Only by championing its multiplicity and proliferation of

---

<sup>14</sup> Neate alude a este proceso dinámico de la creación de las identidades dentro de la literatura chicana: "In the case of Chicano literature as a corpus, however, there is a deeper level of discourse ongoing in and between all texts which is a product of the national ideology of "othering". However, this deeper discourse debates the terms of ethnicity imposed and shows Chicano literature to be in constant dialogue with itself on the terms and conditions of its creation. In view of this, it is important to accept Chicano writing as a dialogic construction and not as monologic since it is characterized by a gallery of different voices. It must be recognized therefore that Chicano literature is in a state of constant emergence like ethnic identity itself " (Neate, 1993, p. 58).



voices can the Chicano social and cultural text be recuperated. Contemporary Chicana writing is an excellent example of one of these constituents of the truly dialogic structure of Chicano literature which emphasizes the dynamism of the ethnic discourse (Neate, 1993, p. 60).

En el discurso femenino, la representación del yo entraña la connotación racial como un signo de diferenciación étnica, por medio de la conciencia del cuerpo y de la tez como un rasgo de identidad cultural y de resistencia política frente a la “cultura blanca”. En primera instancia, en el discurso feminista la conciencia del cuerpo emerge para descentrar discursos de poder que subrayan la experiencia cultural y la etnicidad: “The body functions as a powerful source of metaphors for the social” (Smith, 1994, p. 269). La presencia física del sujeto femenino se identifica con una metáfora de resistencia, de afirmación del yo y del grupo, donde el cuerpo se convierte en el espacio de las diferencias de la subjetividad femenina gracias a diversas descripciones de sí mismas:

The autobiographer’s specific body is the site of multiple solicitations, multiple markings, multiple invocations of subject position [...]. It is the site of heterogeneous axes of signification that become constitutive of the subject of autobiography. Bearing multiple marks of location, bodies position the autobiographical subject at the nexus of culturally specific experiences, of health, gender, race and sexual orientation (Smith, 1994, pp. 270-271).

El cuerpo y sus múltiples maneras de presentarse puede transitar de la libertad a la censura. En el caso de la narradora de *Calle Hoyt*, enfatiza la diferencia del color de la piel como una muestra del orgullo que siente por su gente. El yo femenino maneja la idea del cuerpo como un todo que conjunta la identidad del sujeto que narra para afirmar la pertenencia a un grupo.

En la siguiente cita la narradora menciona su piel morena y su herencia mexicana, pero advierte que la familia es un microcosmos de la comunidad mexicoamericana y que hay diferencias respecto de este rasgo:

*Lo que más recuerdo de mi familia, es lo diferente y al mismo tiempo lo similar que éramos. Unos altos, otros bajos, unos de piel oscura y otros clara [...]. Nosotros aparentábamos lo que éramos: mexicanos, no como algunos de nuestros amigos que parecían españoles, de cabello claro y ojos verdes; el color de nuestra piel era semejante al de la mayoría de la gente en México. Aun así, variaba desde el pálido color marfil de Nora, al oliva claro de Ronnie al oliva oscuro de Josey. El color de mi piel era entre el de Ronnie y Elizabet: un color oliva mediano con un tono amarillento (Ponce, 1995a, p. 24).*

El color de la piel constituye una característica que rescata lo indígena y lo mestizo en México, lo que da lugar a una variedad de tonos del color de piel morena y de los rasgos físicos en la familia. Este atributo ratifica el origen racial y cultural de la protagonista, ya que “parecer” mexicana es un signo de la diferencia ante lo estadounidense. Aunque es importante mencionar que esta cuestión no es la única marca que define la identidad étnica, ya que: “Finalmente, con *identidad étnica* hacemos referencia a los atributos reales (lengua, cultura, color de piel) o imaginados con los que se construye un “límite de adscripción” desde donde se reconoce a los miembros del grupo y se excluye a los otros” (Valenzuela, 1998. p. 114).

El discurso feminista presenta el cuerpo como tema y reflexión del yo por medio de diferentes imágenes. He argumentado que en *Calle Hoyt* la narradora tiene la capacidad de afirmarse de acuerdo con su apariencia física y su origen como mexicana, pero también maneja una imagen de censura del cuerpo, ya que lo niega en relación con la sexualidad, cuyo tratamiento se

presenta de manera velada, incluso difuminada, como si estuviera negada. En *Calle Hoyt* la sexualidad no constituye una transgresión —como lo expresan más radicalmente Erlinda Gonzales-Berry y Sandra Cisneros—, pero ciertamente puede ser de este modo la afirmación de sí misma y de la familia: en una clara definición de querer ser frente a lo anglo y lo patriarcal.<sup>15</sup>

Se establece una especie de frontera divisoria de la voz adulta del presente de la narradora y la voz del pasado de la infancia; hecho que se visualiza en la negación a tratar la sexualidad abiertamente. La voz adulta no se integra dentro de los sucesos narrados en *Calle Hoyt*, ya que Ponce escribe y narra su pasado sin cuestionarlo.

Uno de los relatos con mayor alusión al cuerpo femenino es el último, titulado “Ello”, en el que la infancia y el tono de idealización crean un distanciamiento de la vida adulta. La protagonista considera los cambios físicos de su cuerpo como un rito de paso para convertirse en mujer, aunque ese momento de su vida sólo queda sugerido, pero ya no aparece en la narración:

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

---

<sup>15</sup> El término “escritura del cuerpo” nace de la crítica feminista de francesas como Luce Irigaray, Julia Kristeva y Helene Cixous, durante los años setenta. Estas escritoras buscan un lenguaje poético antipatriarcal que focalice el cuerpo de la mujer como núcleo de su expresión, por ser el territorio no colonizado por el hombre” (Carlisle, 1990, p. 158).

allá abajo, para asegurarme de que todavía estaba ello allí, y después me di vuelta y me dormí (Ponce, 1995a, pp. 461, 470).

La voz narrativa desenvuelve su autorrepresentación individual eludiendo su intimidad, pues las historias que cuenta evitan las descripciones del cuerpo. La crisis del yo no existe, o simplemente no se establece en términos íntimos, ya que la voz del sujeto femenino cede ante la historia comunitaria. Quizás este distanciamiento entre la voz infantil y la adulta se relaciona con la ausencia de una actitud reflexiva, en vista de que la protagonista nunca realiza una crítica a la comunidad, únicamente quiere describirla y contar su versión idealizada del pasado.<sup>16</sup>

La autorrepresentación de la narradora se produce según el desplazamiento de su experiencia bicultural y bilingüe. Uno de los aspectos vitales para esto es por medio del nombre, es decir, autonombrarse y reescribirse son acciones que se presentan como un signo de identidad y que

---

<sup>16</sup> La reflexión del destino de la escritura se relaciona con la ausencia de crisis del yo, pues la autora no dirige su texto a sí misma, sino a la comunidad y como un discurso político, es decir, aquí se plantea un cuestionamiento del sujeto y cómo se lleva a cabo la reflexión del yo textual frente a sí mismo y los "otros". Sin embargo, la crisis del sujeto establece el yo en un acto de presencia, donde éste es el tema del libro autobiográfico. Sin embargo, es interesante cómo el objetivo de escribir la vida adquiere diferentes sentidos, como lo menciona Silvia Molloy en *Acto de presencia. La escritura autobiográfica*. Ella reflexiona que a partir del XIX, cuando el yo toma conciencia del sujeto y de su crisis ideológica y lo compara con el virreinato, cuando la escritura del yo era legitimada por el otro institucional para quien se escribía y en el siglo XIX ese sentido de autoridad cambia: "Si ya no se escribe para el Rey ni para la iglesia ¿para quién se escribe? ¿para la verdad, para la historia? A esta crisis de autoridad corresponde un yo en crisis que escribe en un vacío interlocutorio. Las dificultades del autobiógrafo hispanoamericano, las vacilantes figuraciones a las que recurre, el constante afán por conquistar el aprecio de los lectores, configuran un modelo ambiguo que siempre apunta a la misma pregunta, sin formularla abiertamente: "¿Para quién soy un yo?" o, mejor dicho, "¿Para quién escribo yo?" La vacilación entre persona pública y yo privado, entre honor y vanidad, entre sujeto y patria, entre evocación lírica y registro de los hechos, son sólo algunas de las manifestaciones de la vacilación que caracterizó (y acaso sigue caracterizando) la escritura autobiográfica en Hispanoamérica" (Molloy, 1996, p. 14). A pesar de que esta observación corresponda a otro periodo histórico, se hace hincapié en la validez del acto de afirmación del yo en la autobiografía, así como el cuestionamiento de la autoridad y legitimidad de la escritura. Lo autobiográfico mantiene la ambigüedad no sólo en sus formas sino también en su destino, es decir, hacia dónde y cómo se proyecta el yo, de acuerdo al discurso del yo textual.

expresan la experiencia de crecer entre dos idiomas y dos culturas. La importancia del manejo de dos lenguas para la comunidad mexicoamericana y para la protagonista de *Calle Hoyt* constituye también una forma de aprendizaje, donde el idioma es un rasgo de etnicidad que manifiesta el dinamismo en el proceso de asimilación:

En mi casa me decían Nena. No María Elena ni Mary Helen, sino Nena, Nanny-goat, Nena-llorona y Malena, nombre usado sólo por papá. Aunque me gustaba mi nombre en español, nunca sentí aprecio por él. A pesar de que mis amigos y yo habláramos español todo el tiempo, preferíamos nuestros nombres en inglés. Nunca protestábamos cuando nuestros maestros, quienes en lugar de batallar con la pronunciación de nuestros nombres “extranjeros”, rápidamente los traducían y los escribían en los récords oficiales de la escuela. En poco tiempo, nos identificábamos solamente por nuestros nombres en inglés, y hasta se nos olvidaba cómo escribirlos en español (Poncc, 1995a, p. 52).

Lo antedicho señala la vacilación para nombrarse en español y en inglés, donde la narradora define la influencia de este último en la escuela y determina la necesidad de la traducción del nombre en español, para tener un reconocimiento y, de algún modo, obtener una “oficialización”. El español guarda un sentido afectivo y reducido a la familia, relegándolo a un segundo plano o a olvidar su nombre en esta lengua.

Ponce no cuestiona su experiencia de cambio cultural, la describe y advierte el proceso de aprendizaje de un idioma como parte inherente de la situación bicultural. Aunque, por ejemplo, al entrecomillar la palabra “extranjeros” puede leerse un subtexto, ya que Ponce no se considera extranjera en Estados Unidos, pero su nombre tiene que transformarse para que lo acepten en la cultura estadounidense. La autorrepresentación de la voz narrativa elude una confrontación, se presenta dentro y fuera, en una

necesaria convivencia con ambas culturas: la anglo y la mexicana. Aunque tanto la primera, como el manejo del inglés han ganado espacios cotidianos para sobrevivir en esa sociedad: “At the same time, stressing the personal and autobiographical aspects does not do away with the relationship of power between English and Spanish that exists in the Southwest” (Rudin, 1993, p. 406). La lengua es, quizás, uno de los aspectos más enriquecedores y dinámicos del cruce cultural, pues define espacios de poder cultural, social y político.

El manejo de una lengua presenta la posibilidad de desempeñarse mejor dentro de un espacio cultural y de otro; sin embargo, es necesaria la coexistencia de ambos mundos para poder integrar tales oposiciones. En *Calle Hoyt* este proceso de cambio cultural no se narra como un conflicto o una crisis de la identidad, sino como una actitud que la narradora mantiene para reconciliarse consigo misma, con su pasado, su cultura y la estadounidense.

La autorrepresentación del sujeto autobiográfico muestra la conservación y recuperación de la vivencia y el aprendizaje como mexicoamericana. El tema de la educación oscila entre la resistencia, la conservación de las tradiciones mexicanas y la experiencia bicultural, todo amalgamado con la construcción de la subjetividad, en una relación de ambivalencia, entre la idea de un pasado feliz y uno de discriminación.

*Calle Hoyt* tiene una estructura que abarca tres periodos que van de la infancia a la edad adulta: “Inocencia”, “Razonamiento” y “Sabiduría”. Estos subtítulos integran un conjunto de relatos breves que aluden al proceso de aprendizaje y conocimiento antes referido. Estos tres apartados generalizan historias que tienen que ver con la actitud reflexiva de la escritora, mas no de la narradora, quien cuenta su experiencia al recordar una infancia feliz.

En términos generales, en el primer periodo se incluyen historias que cuentan la vida de la familia, del barrio y de la comunidad mexicoamericana. En el segundo, Ponce relata historias del descubrimiento religioso y social que permea los pensamientos, cuestionamientos y valores de la narradora, surgidos en la familia, la escuela y la comunidad. Y en el tercero se presenta un conjunto de historias de diversa índole que tienen un tono optimista, reificador de la vida en Pacoima, es decir, una actitud nostálgica que elimina la actitud crítica de la voz narrativa. La protagonista repasa su vida descriptivamente, mientras que la escritora construye el texto con una serie de títulos que estructuran el libro hacia una reflexión de la vida en relación con el aprendizaje.

Los tres apartados proponen un desarrollo cronológico del relato de vida de la narradora centrado en la infancia. Las historias presentan una idea de crecimiento y conocimiento, pero tal estructura no brinda necesariamente una actitud reflexiva a la protagonista, es decir, no hay una crisis de la narradora con su pasado ni consigo misma, tampoco con la comunidad,

menos aun con lo anglo; más bien persigue un reconocimiento de la cultura chicana.

Annie Eysturoy comenta en *Daughters of Self-Creation* que algunas escritoras chicanas relatan sus procesos de crecimiento y confrontación con la sociedad, lo cual, en la narrativa de Ponce, no siempre ocurre de manera directa.<sup>17</sup> La presencia del tema del aprendizaje durante la infancia subraya la importancia de esta parte de su vida para encontrarse a sí misma, estableciendo una interacción con el contexto cultural:

This process of becoming, whether it is that of the child and adolescent or the somewhat older woman, is a recurrent theme in Chicana literature, and due to this very subject matter, many Chicana narratives belong to the *Bildungsroman* genre, the literary form traditionally used to portray the process of self-development. It is significant that it is not solely a search for identity per se that engages Chicana writers, but rather an exploration and articulation of the process leading to a purposeful awakening of the female protagonist. In the case of the child and adolescent protagonist, the emphasis is on social and environmental influences on her rite of passage, whereas narratives with a more mature protagonist tend to be more confessional in nature, emphasizing the reexamination of the past through the recollection of past experiences in order to arrive at an understanding of her female self. *In both cases the emphasis is on the education of the self emerging from the interaction between the self and the world* (Eysturoy, 1996, pp. 3-4. Las cursivas son mías).

En *Calle Hoyt*, el proceso de crecimiento durante la infancia se organiza de acuerdo con la influencia de ciertas instituciones: la escuela, la religión y

---

<sup>17</sup> Esta autora elige el *bildungsroman* para revisar las narrativas chicanas, sólo que ellas buscan transgredir los géneros literarios tradicionales desde sus propuestas particulares: "They are «inventing» the female version of the *Bildungsroman*" (Eysturoy, 1996, p. 20). Véase también el ensayo de Juan Bruce-Novoa, "Eva Antonia Wilbur-Cruce: la autobiografía como *bildungsroman*": "Como auténtico *bildungsroman* de educación, la novela subraya la enseñanza" (Bruce-Novoa, 1990, p. 223), aunque ambos textos parten de presupuestos teóricos diferentes, revisan textos escritos por chicanas.



la familia, como espacios de aprendizaje para la protagonista.<sup>18</sup> Frecuentemente, la literatura autobiográfica recurre a los primeros años de la vida para indagar los orígenes, visualizando esta etapa de manera nostálgica y romántica. Como señala la crítica Silvia Molloy, la infancia se ha determinado constantemente como una especie de *paraíso perdido* en la tradición de la literatura latinoamericana, siendo también un tema fundamental de la autobiografía moderna como un periodo pleno de elementos significativos y simbólicos, que remiten a un pasado idílico.<sup>19</sup> En *Calle Hoyt* la reconstrucción de la infancia cumple una función doble: como un acto de revalorización de la propia protagonista y como un acto que asume un claro sentido didáctico frente a la comunidad. La recuperación del pasado incide en el presente de la narradora pero, sobre todo, en la comunidad a la que dirige su libro.

El aprendizaje de la protagonista gira en torno a una afirmación de valores, a la forma de educar en la familia, a la presencia de la religión católica, así como al reconocimiento de las tradiciones mexicanas, aunque también se retoma la influencia estadounidense en la comunidad

---

<sup>18</sup> En general, Mary Helen Ponce ha enfatizado la importancia de tales espacios o instituciones para dirigir su experiencia a sus textos: "She particularly addresses the female experience of this era and the effects of socialization as dictated by family, church, and the educational system. Ponce has participated and continues to participate actively in all three of these spheres", en <<http://www.sscnet.ucla.edu/csrc/webwriters.html>>.

<sup>19</sup> Según Molloy, en la literatura latinoamericana la reconstrucción del pasado presenta una visión nostálgica e idílica: "En Hispanoamérica, la escritura autobiográfica habría de esperar hasta 1867 para que los idealizados recuerdos de la infancia o de la adolescencia adquirieran validez literaria. Aun entonces, esa aceptación se logra fuera de la autobiografía; la inmensa popularidad de la novela *María* —un texto, notablemente, que también trata de autoritarismo paterno y de individuos sometidos— legítima por fin, dentro de la literatura hispanoamericana, la recreación nostálgica del perdido paraíso juvenil como modo válido de reconstruir el pasado" (Molloy, 1996, p. 129).

mexicoamericana. Estos aspectos registran el recorrido o desplazamiento que la narradora debe llevar a cabo en el contexto cultural e institucional en el que se desenvuelve.

En su narración, el concepto de educación que prevalece para la narradora se divide en educación mexicana y en educación estadounidense; la primera, representada por la familia y la religión católica, más relacionada con el espacio de la casa; mientras que la segunda se liga al sistema de educación pública estadounidense:

El concepto mexicano de “la educación” es un elemento que se prueba como más válido en cuanto que reafirma los valores de la solidaridad y el respeto a través de la noción mexicana de “bien educado” frente a “mal educado”. Este nuevo enfoque de lo que se entiende por educación, servicio que abarca una lectura extensa de lo que entendemos por “cultura” y por experiencia [...]. La inclusión del término “bien educado” (elemento desplazado del contexto cultural mexicano) dentro de la tradición autobiográfica norteamericana, crea una curiosa paradoja: esta noción subvierte el orden que *a priori* juzga la cultura mexicana como premoderna y atrasada, frente a la cultura estadounidense, símbolo de modernidad, más “civilizada” y más avanzada (Velasco, 1995, p. 219).

Como señala Velasco, para la cultura chicana el concepto de “educación” oscila entre lo mexicano y lo anglo, ambivalencia que Ponce manifiesta en sus textos. Tales conceptos remiten a la experiencia bicultural, pero están inevitablemente insertos en los discursos de poder que sugieren a la cultura estadounidense como más “avanzada” y a la mexicana como “atrasada”. Sin embargo, es interesante ver cómo ser o estar “bien educado” es una idea que varía, de acuerdo con los distintos contextos socioculturales. En Ponce, la educación escolar se identifica sobre todo con el mundo anglo; la escuela se representa en un ámbito de armonía, puesto que ella agradece la

condescendencia del sistema con las familias mexicanas, suavizando el proceso de asimilación y adaptación:

Nuestra maestra de kinder era la señora Paddington. Era de estatura mediana, bonita pero muy delicada. Sus cabellos colgaban sin dirección alguna. Sus ojos amielados tenían rasgos de calma y compasión. Como veníamos de familias pobres mexicanas, era comprensiva de la falta de higiene, aprendizaje y modales. Pero era su deber enseñarnos el inglés. Era firme y a la vez dulce al decir *speak English, English*: “Hablen sólo en inglés, inglés” [...]. *¡La escuela era maravillosa! Cada día aprendía algo nuevo* y hacía nuevos amigos. Los maestros estaban más que dispuestos a enseñarnos y muchas veces se quedaban después de la clase para ayudarnos con el inglés y las matemáticas, que eran las materias más difíciles (Ponce, 1995a, pp. 160-161, 171).

Dentro del concepto de educación relacionado con lo anglo, el idioma constituye una herramienta de adaptación y sobrevivencia en la nueva cultura: “English is perceived as a necessity and, in connection with education, as a key to upward mobility and to success” (Rudin, 1993, p. 402). La imagen positiva de la escuela se establece inmediatamente como un aprendizaje cultural y de despojo del español. Sin embargo, esta postura personal de la protagonista se equilibra con las apreciaciones de otros personajes, quienes expresan una imagen más crítica hacia el sistema escolar estadounidense. Ponce mantiene un constante vaivén entre vivir dentro de la cultura dominante sin perder su herencia cultural y, al mismo tiempo, expone las prácticas de discriminación contra los mexicanos:

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

Nancy, no se quedaban callados, pero otros al igual que Concha, simplemente bajaban la cabeza y no decían nada. Vivíamos en dos mundos: el barrio lleno de seguridad, consuelo y aceptación, y el Otro, el de las instituciones tales como la escuela, que se empeñaban en higienizarnos, americanizarnos y despiojarnos por lo menos una vez al año. Esto ocurría casi siempre durante la primavera, que es cuando todo, incluyendo los piojos, se crían mejor (Ponce, 1995a, pp. 171-172).

La protagonista describe estos dos puntos de vista, ya que tanto la mirada de armonía como la de desconfianza forman parte de la percepción de la escuela como espacio de aprendizaje. Además, la educación familiar enseña los valores tradicionales y la preservación de las costumbres mexicanas. La familia riga y organiza la vida de la narradora, siempre dentro del orden y las buenas costumbres, para proponer un aprendizaje y afirmación de la cultura chicana. De nuevo se rescata una imagen positiva al resaltar el trabajo en casa para las mujeres y el comportamiento social relacionado con la cultura mexicana:

En nuestra casa había mucha organización. Como éramos una familia numerosa y a nuestros papás les gustaba mantenernos ocupados y sin meternos en problemas, cada uno tenía su trabajo asignado de acuerdo a su edad y capacidad. Protestando, pero respetuosamente, hacíamos nuestros trabajos, tratando de complacer a nuestros papás, para quienes la limpieza y el orden eran evidentes en todo lo que hacían [...]. En la calle Hoyt había ciertas reglas de comportamiento que los muchachos y las muchachas debían seguir, aun aquellos niños que todavía no eran adolescentes (Ponce, 1995a, pp. 56, 407).

Asimismo, la iglesia y la religión católica influyen tajantemente en la construcción del sujeto femenino; funcionan como instituciones centrales dentro del proceso de crecimiento. La religión aparece en el relato en no pocas ocasiones, y sirve para ordenar la estructura narrativa, pues en las historias se retoman muchas fechas de celebraciones religiosas, de tal manera que la

experiencia religiosa y su importancia dentro de la cultura chicana se concibe como un legado cultural mexicano. No obstante, la narradora señala también la influencia estadounidense en distintos pasajes, en los que la transformación y negociación de las prácticas religiosas son evidentes:

*Cuando yo tenía unos once años, el Reverendo Richard S. Muller, O.M.I, fue asignado a la iglesia del Ángel Guardián. Su llegada nos llenó de emoción porque aunque queríamos mucho a nuestro antiguo cura Juanito, todas sus ideas eran anticuadas y pasadas de moda. La llegada de este nuevo sacerdote, joven y enérgico, tuvo gran influencia sobre mí. Aunque antes me gustaba todo lo relacionado con la iglesia, como cantar en el coro e ir al catecismo, ahora estaba entusiasmada con los diversos grupos juveniles propuestos por nuestro cura (Ponce, 1995a, p. 351).*

Si bien Ponce escribe su historia desde el punto de vista femenino, en general, a lo largo del texto existen pocas críticas al patriarcado, rasgo muy evidente en las otras escritoras que se analizan aquí. Sin embargo, es interesante observar que, a pesar de su respeto por la religión, la protagonista menciona en el relato “Catecismo” una crítica a la estructura jerárquica y patriarcal de la iglesia: “Me molestaba que estas mujeres religiosas escogieran ser conocidas con nombres masculinos” (Ponce, 1995a, p. 266); o cuando habla de la diferencia en cuanto a la educación de los hombres y las mujeres en la familia: “Berney, mi hermano mayor, era dos años menor que Elizabeth. Esto resultaba difícil de creer, ya que ella cedía su autoridad ante él [...]. Llegó a asumir el papel del hijo mayor con toda la autoridad y todos los privilegios” (Ponce, 1995a, p. 36). Empero, en general, en otros ejemplos como éstos del texto de Ponce no se mantiene una crítica directa hacia lo masculino.

La mayoría de estas autoras y sus narradoras señalan su relación con el espacio, destacando la pertenencia a la clase trabajadora en Estados Unidos, lo que define la experiencia y lucha por mejorar sus formas de vida:<sup>20</sup> “¿Por qué escribir de Pacoima?” , preguntaba la gente con frecuencia. «Este lugar [nunca lo llamaban pueblo] está infestado de pandillas y drogas». No tengo una respuesta fija, sólo que tuve una niñez muy feliz. Y seguí escribiendo de lo que mis amigos llaman mi «Macondo» (Ponce, 1995a, p. 2). El regreso a Pacoima se debe a la nostalgia de la narradora, cuando la familia, la solidaridad y la identidad mexicoamericana se denomina como una esencialidad. *Calle Hoyt* tiene una característica sobresaliente respecto de las demás narrativas que examino: no presenta un desplazamiento geográfico, es decir, Pacoima es un lugar fijo en la memoria de la narradora. Únicamente el desplazamiento de los inmigrantes es lo que refleja dinamismo, como un fenómeno social y económico que reitera la llegada constante de familiares para trabajar en los campos agrícolas. Lo anterior también se relaciona con la educación escolar estadounidense, que representa una forma de acceder a otro tipo de vida:

Un año durante el mes de octubre, participamos en un programa de educación para los hijos de los trabajadores temporales, los trabajadores migrantes (así nos clasificaban). Empezamos a ir a la escuela de Camarillo. El programa nos ayudaba a continuar nuestra educación mientras estábamos en la cosecha, y así cuando regresáramos a casa, nos dejarían pasar el próximo año [...]. Los demás estudiantes eran todos güeros, hijos de los dueños de los cultivos, y

---

<sup>20</sup> La clase social trabajadora y la pobreza definen, en gran parte, la identidad y la literatura Chicana: “Sin olvidar que la clase es prioritaria para explicar la situación de los mexicanos en Estados Unidos, diversos autores chicanos consideran que las reivindicaciones étnicas, lejos de desviar u obstaculizar la configuración de una conciencia de clase, forman parte de la definición de un proyecto alternativo de sociedad” (Valenzuela, 1998, p. 68).

también de las gentes que vivían por ahí. Nos miraban con la curiosidad típica de un niño. Joscy y yo nos sentíamos incómodos. Nuestras manos teñidas delataban que éramos *migrant workers*; nuestro inglés imperfecto indicaba nuestra falta de educación. Sólo cuando leíamos en voz alta me sentía tan lista como el resto de los estudiantes. Yo era bilingüe (Ponce, 1995a, p. 254).

El tema de la educación o de la “falta de educación” se asocia también a la diferencia racial, al nivel económico y al manejo del idioma. Pertener a la clase social trabajadora además de la pobreza, se asumen con dignidad, a diferencia de lo que sucede en *La Casa en Mango Street*. Lo que matiza el proyecto de Ponce es la idealización de las diferentes instituciones, es decir, mantiene un tono de armonía con su entorno y con su aprendizaje e interacción con ambas culturas, por lo cual manifiesta rotundamente que al ser bilingüe tiene un trato diferente. La voz narrativa no presenta un desplazamiento geográfico o de cruce fronterizo, pero ciertamente lleva a cabo una movilidad constante entre los recuerdos y la imaginación en la autorrepresentación.

#### HIBRIDEZ TEXTUAL Y CULTURAL: ESTRATEGIA TESTIMONIAL Y DESPLAZAMIENTO GENERACIONAL DE LAS IDENTIDADES

La propuesta literaria de Mary Helen Ponce conjuga la autobiografía y el testimonio. La estrategia narrativa que elige recupera lo testimonial para dar un carácter de documento cultural al relato autobiográfico y a la vez señala la intertextualidad y el desplazamiento formal de esta narrativa mediante una hibridez textual. La relación entre autobiografía y testimonio es muy cercana —como ya se vio en el segundo capítulo—, ya que el testimonio se ha

considerado también un género ambiguo y dinámico, definible ampliamente como sigue:

El autor se propone documentar —con la autosuficiencia y el dominio de las herramientas literarias características del escritor que redacta su autobiografía—, a través de ciertas experiencias personales, hechos cuya relevancia para la sociedad le parece que urge que se den a conocer; esta última condición basta para que identifiquemos su discurso como testimonial [...]. Lo que caracteriza *internamente* al testimonio es el deseo de cierto individuo de documentar —de *dar testimonio* de— una serie menor o mayor de hechos, los que muy a menudo aparecen organizados en una estructura biográfica debido a la convicción de que narrados en relación a una vida, desde la perspectiva privilegiada de su testigo o de su protagonista (de ahí que la primera persona sea imprescindible en este discurso), se percibirá mejor su importancia social o histórica, pues el propósito último del narrador es cambiar o, al menos, influir en el orden social (Rodríguez, 1997, pp. 99, 100).

En *Calle Hoyt* la narradora se centra en la historia de su vida y documenta así su experiencia personal, desde una posición de subalternidad, como ocurre con muchas autobiografías y testimonios latinoamericanos. El testimonio es un texto muy socorrido entre los grupos subalternos, como una estrategia de resistencia para expresar una situación de represión o desventaja social (Beverly, 1996). Este tipo de relato permite delimitar a la narradora su situación marginal, como mujer y como chicana. Lo testimonial en las narrativas autobiográficas expone a un sujeto que relata su vida como testigo y participante sin ningún mediador o investigador social de por medio. Ponce propone el texto autobiográfico como historia social o historia colectiva, que es parte de una investigación antropológica, y coloca a la narrativa chicana dentro de los estudios culturales:

Como estudiante de antropología y estudios chicanos en la Universidad Estatal de California, Northridge (1974-80), efectué un estudio



comparativo de las costumbres de Semana Santa en tres diferentes generaciones: abuelos, padres y mi propia familia. Al evocar los detalles de la Semana Santa, lo que hacíamos, lo que comíamos, comencé a recordar otros eventos, las cosas *divertidas* que ocurrían en nuestro pueblo de Pacoima, California: el circo, las jamaicas, las misiones, las vistas. Cada evento era un posible cuento (Ponce, 1995a, p.1).

En Ponce, la escritura de lo autobiográfico tiene como base la mezcla de la reflexión antropológica sobre su cultura, vida familiar y comunitaria. En la transcripción anterior, la autora comenta su trayectoria académica y formación para mostrar los cruces entre la escritura de su autobiografía y la conciencia de escribir su texto como un testimonio cultural. *Calle Hoyt* sigue un camino de anécdotas e historias personales y ajenas que recuperan las tradiciones mexicanas y estadounidenses en varias generaciones de mexicoamericanas(os). Esta autora oscila entre la ambigüedad de la memoria y la investigación cultural “objetiva” para construir su texto, ya que comenta que lo escribió de “memoria”: “El producto final es una autobiografía, o relato de vida, pero a la vez una historia colectiva” (Ponce, 1995a, p. 2). El relato de vida surge en relación con los otros y describe el contexto cultural como si fuera una etnógrafa, pero incluye la imaginación para recrear su identidad. Según Alvina Quintana, la literatura escrita por mujeres representa personajes femeninos inmersos en una realidad cultural, al tiempo que relata sus procesos de crecimiento, como ya vimos en el apartado anterior:

Women’s literature provides the method, the voices, experiences, and rituals involved in growing up female. Chicana writers, like ethnographers, focus on microcosms within a culture, unpacking rituals in the context of inherited symbolic and social structures of subjugation. These writers are acting as their own ethnographers, using the word for self-representation (Quintana, 1991, p. 73).

En *Calle Hoyt* el sujeto femenino ofrece su testimonio como una herramienta de análisis cultural o como compendio de costumbres, ya que si bien se cuenta la vida desde los recuerdos que conducen a la familia, al pueblo e incluso a los objetos, no sólo se imponen metáforas de éstos, sino que también se encuentran descripciones detalladas de la gente, sus actividades económicas, costumbres ligadas a la herencia mexicana y al proceso de transculturación.<sup>21</sup> Sin embargo, Ponce no denomina a su texto como etnográfico, aunque sí lleva a cabo de algún modo esta forma de escritura.

La estrategia testimonial y su relación con lo autobiográfico rescatan la experiencia personal de la narradora en la construcción de la identidad, pero también confirma la hibridez cultural entre lo mexicano y lo anglo a través de un proceso de asimilación y de resistencia. La hibridez cultural forma parte de la identidad chicana o mexicoamericana en general, y constituye un aspecto vital en esta narrativa, ya que muestra el desplazamiento de las identidades dentro de la comunidad que recrea Ponce, llevando a cabo, en este caso, cruces culturales además de los formales. La narradora de *Calle Hoyt* no presenta la mezcla intercultural como un conflicto consigo misma. Aun así, narra varias historias de otras mujeres de la familia y de la

---

<sup>21</sup> Este término se refiere a los procesos de intercambio cultural: “La teoría de la aculturación fue criticada por su visión lineal y determinista, y en 1948 Fernando Ortiz propuso el concepto de transculturación como el cambio de una cultura a otra, ponderando no sólo el proceso de adquisición de una nueva cultura, sino también la pérdida o desarraigo de la cultura original, en un proceso de parcial desaculturación, así como una reaculturación o creación de nuevos fenómenos culturales; [...sin embargo] las identidades tradicionales, profundas o persistentes sufren importantes transformaciones en la interacción con los procesos de globalización, pero no se difuminan de una manera tan simple como plantean las

comunidad que, de acuerdo con su edad y generación, presentan mayor o menor identificación o conflicto intercultural.

La expresión de las generaciones se evidencia, en gran parte, en relación con la migración o sensibilidad migratoria, donde se actualizan constantemente la dinámica de las identidades y la dinámica entre lo tradicional y lo nuevo, entre el primer y tercer mundo; asimismo, se propone la identidad mexicoamericana como una banda de *Moebius*,<sup>22</sup> a manera de una metáfora del entrelazamiento infinito, en la cual: “La inmigración es la fuerza primordial que cambia la fábrica social de los chicanos” (Griswold, 2000, p. 37).

De este modo, las diferentes generaciones y el proceso migratorio indican un camino constante de construcción de identidades en el entramado social, factor determinante en la identidad chicana. A lo largo del siglo xx han llegado, sobre todo, desde la segunda y la tercera generación, y las nuevas siguen llegando (Zimmerman, 1992).

Las diferentes comunidades mexicoamericanas han estado divididas por las diferencias geográficas, generacionales y de género; grupos que se renuevan gracias a las continuas migraciones de la gente que ha vivido en Estados Unidos, desde que los *atravesó* la frontera en 1848: “These new arrivals, together with the descendants of the earliest eighteenth-century

---

teorías asimilacionistas, sino que pueden asumir una actitud de recreación y de resistencia cultural, e incluso de invención identitaria” (Valenzuela, 1998, pp. 62, 63).

<sup>22</sup> Gómez-Peña usa esta frase para referirse al ser fragmentado en la frontera, en el sentido de estar fuera; mientras que yo lo uso para referirme al movimiento constante: “Pero la frontera no era una línea recta. Más bien se parecía a una cinta de Moebius. Sin importar dónde

colonists of California, Arizona, New Mexico and Texas, were the forbears of the subjects of the literature at hand: the Mexican Americans and Chicanos of twentieth-century America” (Saldívar Ramón, 1990a, p. 19). Las regiones se ubicarían en el sureste o cercanas a la zona fronteriza, donde efectivamente se concentra una gran población de origen mexicano, pero hoy se diría que también se encuentran comunidades mexicoamericanas en ciudades del norte de Estados Unidos.<sup>23</sup>

Pacoima no es un espacio geográficamente fronterizo, pero de manera indirecta sugiere el tema de la migración y los cruces de la frontera. La narradora no se presenta a sí misma como inmigrante, pero sí deja claro que los pobladores de Pacoima han pasado y siguen pasando por este proceso cotidianamente, según se observa en el relato “La nuez”: “Los mexicanos eran conocidos por ser muy trabajadores. En aquella época, muy pocos braceros vivían en el norte, aunque muchos vivían en Pacoima” (Ponce, 1995a, p. 239). La migración determina la hibridez cultural y el cambio generacional que continúa el proceso bicultural diversificado dentro de Estados Unidos.

Ponce presenta, por medio de las diversas generaciones, los cambios culturales de las mujeres de la familia, como la madre y las hijas, así como de otros personajes de la comunidad. La percepción de estos cambios tiene que

---

estuviera, siempre me encontraba “del otro lado”, fracturado e incompleto, añorando sin cesar mis otros rostros, mi otra casa, mi otra tribu” (Gómez-Peña, 1997, p. 8).

<sup>23</sup> En los noventa, la comunidad de origen mexicano era más diversa, debido al fenómeno migratorio y al crecimiento demográfico: “(al menos 18 millones de personas en la actualidad, de las cuales más de nueve ostentan la nacionalidad mexicana). Como ha señalado Carlos Monsiváis, el mexicano en E.U. ha dejado de ser el extraño o el traidor para convertirse en un familiar o en el amigo y, más aún, en la persona que desde la distancia sostiene o contribuye a la manutención de quienes se han quedado en la patria” (García Acevedo, 2000, p. 24).

ver con la experiencia histórica acerca del legado cultural mexicano y la cultura estadounidense. La narradora, como hija de una familia de clase trabajadora, es una observadora que aún está muy cercana a su herencia mexicana: las costumbres, los valores morales y la lengua (español). La protagonista menciona que sus padres nacieron en México; ella, en Estados Unidos; por lo tanto, sería la primera generación como mexicoamericana. La narración de vida de Poncc abarca de los años treinta a los cuarenta, pero en realidad narra un pasado más lejano:

Mi padre, quien había venido a este país a la edad de diecisiete años a acompañar a sus hermanos mayores Félix y Gabriel, encontró trabajo en las limoneras de Ventura. Ahorró su dinero y se regresó a México. A la edad de veintidós, se casó con mi mamá, quien en aquellos entonces tenía como veinte. Vivían en Barretos, un rancho cerca de León, Guanajuato, como hasta 1915, cuando mi papá decidió emigrar a este país permanentemente. Una vez arreglaron todos sus papeles [...]. Con frecuencia, mi mamá platica acerca del viaje (Poncc, 1995a, p. 27).

Aquí, además de recordar Poncc la migración de sus padres, en 1915, a Estados Unidos para trabajar, en la presencia y afirmación de la historia familiar se observa la introducción de nuevos contenidos culturales y la relación con pertenecientes a la cultura originaria. Se contrastan las distintas generaciones que conviven coetánea y contemporáneamente, así como la aceptación o rechazo de la asimilación a la cultura estadounidense, contrastes que se evidencian entre la población más joven y la que tiene más relación con México:

La interacción social entre los mexicoestadunidenses y la población anglosajona, principalmente entre los jóvenes y las personas que viven en barrios mixtos; sin embargo, también reconocen que existe una baja integración a la cultura anglosajona dominante de sectores de la población de origen mexicano, debido a que en ella hay un alto

porcentaje de personas de primera y segunda generación, lo que contribuye a la persistencia de la lengua y los diferencia de otras minorías con las cuales comparten una posición social desventajosa, pobreza y discriminación (Valenzuela, 1998, p. 64).

En los años sesenta, se percibía una actitud negativa hacia la asimilación de lo anglo, como expone Juan Gómez Quiñones en “On Culture”, donde el término “asimilación” se define más bien por la pérdida total o parcial de la herencia cultural mexicana, por lo que mantiene una actitud de rechazo a la asimilación: “La cultura mexicana en Estados Unidos está dividida en tres sectores o subculturas: 1) los que se dedican a la asimilación, en su mayoría personas que están fuera del contexto cultural chicano; 2) un grupo de transición que vive en un limbo y 3) aquellos a los que se les llama mexicanos, más cercanos en espíritu a la realidad del sur de la frontera que a la vida anglosajona” (Quiñones, 1977, p. 198). Quiñones propone una división muy tajante en los términos y apunta hacia una actitud de separación, y que actualmente como se ha mencionado, es vista en términos de hibridez. En las últimas décadas, las miradas de los diferentes sujetos y las generaciones de mexicoamericanos se inclinan más por la asimilación a lo anglo como una forma de sobrevivencia y de mejoramiento de su nivel de vida, como menciona Ilan Stavans en *La condición hispánica Reflexiones sobre cultura e identidad en Estados Unidos*:

Los intérpretes culturales [...] sugieren que los latinos, que viven en un universo de contradicciones culturales y realidades fragmentarias, han dejado de ser beligerantes a la manera típica en que lo eran durante la década del *antiestablishment* [...]. “El nuevo latino” (*the new latino*): una imagen colectiva cuyo reflejo se elabora como la suma de sus partes en una metamorfosis irrestricta y dinámica, un espíritu de “aculturación” y perpetua traducción (lingüística y espiritual) [...]. El concepto de

asimilación negativa ha cedido su lugar a la idea de una guerra cultural en la que los latinos son los soldados en la batalla para cambiar a Estados Unidos desde dentro, para inventar su núcleo interno (Stavans, 1999, pp. 26, 27 y 28).

Tanto la postura de Quiñones como la de Stavans —de épocas distintas, además— incluyen una posición política respecto de la cultura estadounidense, sólo que la segunda brinda más apertura a la diversidad de estos procesos en la negociación de la identidad entre lo anglo y lo mexicano. Ponce participa de una postura contemporánea, en la que la asimilación no es vista negativamente, sino como un proceso natural de la interacción de dos culturas en quienes ya tienen dos o tres generaciones en Estados Unidos y las que están llegando continuamente a este país.

Dentro del mundo femenino, figuras como la madre y la abuela son contradictorias, ya que representan la autoridad y los modelos femeninos, pero también aluden a un mundo convencional y tradicional relacionado con lo mexicano. Se identifica lo viejo con lo mexicano y lo nuevo con la influencia estadounidense, y se distingue el pasado de lo antiguo y el presente con lo nuevo; incluso, varios personajes femeninos más jóvenes rechazan la herencia cultural mexicana como lo asume la hija en esta cita:

Trina creció en una época de muchos cambios que surgieron al terminar la guerra; fue un tiempo cuando nada parecía ser igual: las ropas, los peinados, los carros y las actitudes. Trina y sus amigas criticaban a sus papás por ser chapados “a la antigua” (después yo hice lo mismo). Se burlaban de dichos y tradiciones mexicanas, masticaban una cantidad de chicle y les fascinaban los “*cool cats*” que eran “*hep to the jive*”. Pocos padres en la vecindad podían comprender a estos nuevos adolescentes, quienes querían ser iguales que las muchachas americanas de las películas (Ponce, 1995a, p. 50).

En *Calle Hoyt* se exponen las voces femeninas de la comunidad y se advierten los cambios sociales respecto del legado cultural mexicano y de la cultura estadounidense como un proceso de integración y de resistencia, donde la gente más joven busca reconocerse, incluso, como estadounidense. Mientras tanto, la narradora intenta un equilibrio al describir estos cambios sociales y reconoce lo positivo de cada influencia cultural. Sin embargo, la protagonista muestra una inclinación hacia el mundo anglo, en el que participa cotidianamente.<sup>24</sup>

Ponce señala el proceso dinámico y ambivalente que ha movilizó a los chicanos(as) a una vivencia de la diversidad; las generaciones más nuevas se han asimilado a lo anglo, por lo cual es necesario dar su testimonio y reconstruir una imagen de orgullo por ser mexicoamericana. *Calle Hoyt* recupera, a través de la narrativa autobiográfica y testimonial, la memoria colectiva y le da un sentido didáctico, de aprendizaje o reaprendizaje del legado cultural mexicano, es decir, se habla de transculturación como un proceso educativo. La hibridez cultural y la oscilación entre lo mexicano y lo anglo sugieren una tendencia hacia la superación personal o educativa, que redundará en una mejor adaptación al mundo anglo visto como lo moderno. La movilidad de lo anglo y lo mexicano se refleja en “los cruces entre lo

---

<sup>24</sup> Esta pérdida de las costumbres también se refleja claramente en la preferencia lingüística de los mexicoamericanos: “Nuestra circunstancia lingüística es heterogénea y contradictoria: al mismo tiempo que el español se pierde, se mantiene según el contexto social de los hablantes [...]. La ocupación, sueldo, generación o años de residencia en el país afectan indudablemente las preferencias lingüísticas” (Rosaura Sánchez, 1982, p. 128).



moderno y lo tradicional” (García Canclini, 1990, p. 14),<sup>25</sup> en alcanzar lo moderno mediante las nuevas costumbres, idioma y valores que se relacionan con el mundo anglo, mientras que lo tradicional tiene que ver con la familia y lo mexicano. Esto se aprecia en los inmigrantes mexicanos y en su capacidad de adaptación a la nueva cultura y a los cambios de su cultura de origen:

El proyecto político de modernización que busca el reconocimiento de la pluralidad y las libertades de todos los ciudadanos [propone una] redefinición a través de la escritura del “chicano”, donde se le asignan una serie de características orientadas a definir esta experiencia dentro del mundo de la modernidad representada por Estados Unidos (Velasco, 1995, pp. 235, 236).

La voz narrativa de *Calle Hoyt* sitúa la hibridez a partir de los cruces culturales que se perciben de la influencia de ambos países, pero parece que el aprendizaje del sistema escolar estadounidense fuera más avanzado respecto del mexicano. José Manuel Valenzuela, en *El color de las sombras. Chicanos, identidad y racismo*, presenta dos ideas fundamentales de este tema: primero, relaciona lo moderno con “el progreso como atributo concomitante. Un progreso lineal, necesario, insoslayable” y, segundo, advierte que este aprendizaje tiene que ver con procesos de asimilación a través de una relación no equitativa, ya que “los grupos considerados menos

---

<sup>25</sup> El analiza con detalle estos cruces culturales, artísticos y sociales de varios grupos de la actual sociedad contemporánea y globalizada: “La sociabilidad híbrida que inducen las ciudades contemporáneas nos lleva a participar en forma intermitente de grupos cultos y populares, tradicionales y modernos. La afirmación de lo regional o nacional no tiene sentido ni eficacia como condena general de lo exógeno: debe concebirse ahora como la capacidad de interactuar con las múltiples ofertas simbólicas internacionales desde posiciones propias [...]. Cabe afirmar entonces que el análisis cultural de la modernidad requiere poner juntos los modos de entrar y salir de ella. Pero dicho así es equivoco, porque sugiere que la modernidad sería un periodo histórico o un tipo de prácticas con el que uno podría vincularse eligiendo estar o no estar. A menudo se plantea en estos términos, y toda la discusión se reduce a lo que debe hacerse para entrar o salir. El artesano que *debería* convertirse en obrero, el migrante que quiere mejorar *yendo* a la ciudad o a un país desarrollado, el intelectual o el artista que se *incorpora* al avance tecnológico. Son situaciones de pasaje que sugieren un cambio de estado” (García Canclini, 1990, pp. 332, 333).

desarrollados son absorbidos culturalmente por los grupos o naciones desarrolladas y/o dominantes” (Valenzuela, 1998, pp. 76 y 62).

En *Calle Hoyt*, la mezcla cultural puede significar una pérdida total o parcial de lo mexicano, de acuerdo con las diferentes generaciones, por ejemplo, las que ya nacieron en los Estados Unidos, como se afirma en la siguiente cita: “Pero a medida que pasó el tiempo, se modernizaron y adoptaron nuevas ideas. Hicieron lo que mi hermana Trina hacía: burlarse de los ignorantes que se regían por las costumbres antiguas. Con el tiempo, el altar de la Virgen de San Juan se convirtió en una atracción turística” (Ponce, 1995a, p. 105). La voz narrativa adquiere un equilibrio entre ambas culturas, pero también permite observar la resistencia a lo anglo y el apego a la cultura mexicana en la actitud de muchos mexicoamericanos que, como un gesto político, no se registran como ciudadanos estadounidenses ni legalizan su situación como inmigrantes:

Aunque él y papá estaban de acuerdo en casi todo, el tío Nasario detestaba a la gente que quería obtener la ciudadanía americana. Todavía estaba muy allegado a México, y con frecuencia visitaba a sus parientes en Guanajuato. Le hacía la carrilla a mi papá por convertirse en un americano, cosa que él juraba no hacer nunca. En las fiestas del Dieciséis de Septiembre, se ponía una banderita mexicana en su solapa (Ponce, 1995a, p. 121).

Con esto se aprecia la división de las opciones para autoproclamarse mexicano y estadounidense: por un lado, el tío tiene orgullo de ser mexicano y, por otro, las hijas, a diferencia de la madre, ven las tradiciones mexicanas como algo pasado de moda. Este tipo de expresiones reflejan la vigencia entre lo nuevo y lo viejo, entre lo moderno y lo tradicional. Parece que el

aprendizaje de la cultura anglo de los grupos minoritarios se ve como una obligación, pero esto no sucede al contrario, es decir, la cultura dominante no tiene necesariamente que adoptar la cultura mexicana:

En una ocasión, una maestra de la Primaria de Pacoima organizó una clase de costura para las señoras mexicanas de nuestro pueblo. Esto era parte del programa organizado por nuestra directora, la señora Goodsome, quien creía que todas las mujeres del barrio deberían aprender a cocinar y coser “al modo americano” (Ponce, 1995a, p. 180).

La hibridez cultural en *Calle Hoyt* se expresa y sigue una movilidad trazada no sólo por la interacción cultural, sino también por un aprendizaje de las herramientas de sobrevivencia en la nueva cultura, pero sin perder su identidad cultural. En Estados Unidos se presenta una movilidad social, racial y generacional fuera y dentro de la comunidad mexicoamericana: “que incluye competencia, conflicto (lucha por estatus, posiciones, oportunidades y privilegios), adaptación (arreglo práctico que controla el conflicto) y asimilación” (Valenzuela, 1998, pp. 63-64).

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

Las diversas nociones de educación entre las culturas mexicana y estadounidense están presentes en el discurso narrativo también de otros personajes, como formas de integración del conocimiento de ambas culturas. Al adquirir el inglés y conocimientos más “civilizados”, tienen también una conciencia de pérdida de la cultura mexicana mayor o menor. Ponce no huye de la diferencia, pero sí mantiene una actitud intermedia que le permita vivir en Estados Unidos, al reconocer elementos de esta influencia en su crecimiento, sin llegar a designarse como estadounidense. Por el contrario, su proyecto didáctico y testimonial muestra la urgencia por comunicar la memoria colectiva y buscar una transformación en su comunidad. En este sentido, el tema de la educación se identifica con el aprendizaje de la protagonista y la comunicación con la gente (el lector) de las enseñanzas a futuras generaciones, para evitar el olvido y reconocerse en las historias relatadas.

#### LA LEGITIMACIÓN Y LA RESISTENCIA EN LA PRODUCCIÓN DE CONOCIMIENTO DE LAS CHICANAS EN LAS UNIVERSIDADES

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

por medio de un discurso contestario que afirma, recupera y recrea la etnicidad. Asimismo, el autodesplazamiento de la autorrepresentación de la narradora puntualiza el proceso de crecimiento y de aprendizaje para reconocer la experiencia personal como fuente de conocimiento cultural. Finalmente, también es importante señalar la legitimación de la narrativa de Ponce como parte de la lucha de las chicanas por consolidar espacios literarios y de aprendizaje dentro del ámbito universitario.

Todo lo anterior confluye en la narrativa de vida, vinculada con el tema de la educación como forma de adquirir poder dentro de la sociedad estadounidense, gracias a la obtención de tales espacios académicos. Las mexicoamericanas como Ponce han tenido que vivir en y con la cultura estadounidense como parte de su formación, pero ésta también las ha discriminado, por lo cual, obviamente, se establece una relación de resistencia o tensión en sus obras:

Al otro lado del pueblo estaba el teatro Rennie. Era más grande y tenía una ancha sala con alfombra marrón y dos quioscos de golosinas y botanas. Pero les estaba prohibida la entrada a la chicanada, a los mexicoamericanos de Pacoima y de "Sanfer". La mayoría de sus clientes eran anglos [...]. Pero no me sentía bien al burlarme de los japoneses de piel color de oliva y de los italianos prietos. Nosotros ni éramos rubios, ni teníamos los ojos azules, sino café. Morenos, trigueños, prietos, no lo suficientemente blancos para ser aceptados en el teatro Rennie, pero sí alentados a hacerles burla a otros quienes, al igual que nuestros antepasados mexicanos, habían luchado y perdido una batalla contra este país. Personas a quienes hasta el día de hoy se les hace burla y se les llama "mexicanos sucios" (Ponce, 1995a, pp. 424, 429).

La identidad de la protagonista se construye en términos de contradicción, mezcla y negociación de ambas culturas, pero siempre emerge su situación de subalternidad frente a la cultura estadounidense. En *Calle*

*Hoyt*, tanto el aspecto racial como el de clase social trabajadora de la protagonista, enfatizan la lucha por ser reconocida como escritora, al igual que su textualidad sea legitimada: “Ponce believes that women of her generation had to work harder for social acceptance, forcing them to excel in different arenas” (Marting, 1990, p. 199). La concepción de esta literatura y de las chicanas como escritoras del tercer mundo por razones de género, socioculturales y políticas parecen proponer, como menciona Saldívar-Hull, “un feminismo fronterizo”, es decir, cruzar todas esas fronteras que las marginan para poder escribir su propuesta literaria:

Further expanding the Chicana feminist agenda around issues of gender, race, class, and ethnicity, and sexual orientation, Moraga expressed solidarity with the Third World people struggling against the hegemony of the United States. Chicana feminist theories present material geopolitical issues that redirect feminist discourses, again pointing to a theory of feminism that addresses a multiplicity of experiences, what I call “feminism on the border” (Saldívar-Hull, 2000, p. 49).

La narrativa de Ponce es también producto de la reflexión de sus estudios universitarios en antropología, lo que brinda un carácter interdisciplinario a su texto. Ser escritora y tener un grado universitario es, sin duda, un logro para esta autora, ya que la educación no sólo significa ascenso social, sino también un valor y una herramienta de lucha política. Ponce es un ejemplo de cómo las chicanas han tenido que cruzar las fronteras económicas y raciales para poder llegar a la universidad:

Many Chicana writers, although not all, are from working-class families. They may be the first in their families to be educated. Yet the phenomena that seemed to silence women at the same time enabled them to speak out—for and with the collectivity, as well as for themselves. In the writer’s memories, in their witnessing, are many

references to the chain of women who came before them and who supported them, evidence of the bonding with other women through which Chicana writers find their sustenance and their strength (Rebolledo, 1995a, p. x).

La actuación (*agency*) de la autora como escritora es lo que impera en *Calle Hoyt* (no la de la narradora); sin embargo, aquí la escritora es quien propone un cruce fronterizo, es decir, Mary Helen Ponce decide contar su historia como mujer, pero su cruce no es “ilegal” porque mantiene una actitud de armonía, aunque hay una resistencia cultural al recuperar la memoria de la comunidad. Ponce nunca sitúa a su narradora como una *outsider*, al contrario, quiere que se le valore como una ciudadana mexicoamericana, aunque como escritora se ubica entre las chicanas que están configurando un canon alterno.

En *Calle Hoyt* lo fronterizo y la hibridez cultural cobran sentido mediante la referencia de los sujetos originarios de Pacoima y del cruce de la frontera de los migrantes. No obstante, la frontera textual entre la autobiografía y testimonio no implica necesariamente una ruptura con el género autobiográfico, ya que no llega a darse una transgresión y experimentación formal total. Aun así, Ponce como escritora participa de una “estética fronteriza”, al cruzar todas las limitaciones para producir un conocimiento alterno en una cultura híbrida, como comenta Valle:

No hay una visión clara de una sociedad nueva, sino más bien conflicto entre múltiples experiencias, niveles de conocimiento y conceptos culturales. Las activistas, intelectuales, escritoras y académicas buscan desarrollar un nivel más amplio de conocimiento en el que puedan unir cuerpo y alma [...]. Una cultura híbrida se forja cuando los inmigrantes recién llegados tienen que coexistir con chicanos que han estado aquí cuatro generaciones o más (Valle, 2000, p. 31).

En el relato de Ponce se presenta la creación de un nuevo sujeto que asume dos aspectos para diferenciar su posición: la identidad femenina y la educación femenina; sujeto femenino que recorre diferentes posiciones de su subjetividad múltiple y cruza fronteras por sus condiciones genéricas, políticas y étnicas. También la conciencia de clase ha dado importancia a su función como escritoras y universitarias, lo que marca un límite generacional con otras mujeres, por ejemplo sus madres y abuelas, quienes no tuvieron acceso a estas herramientas. Desde su introducción, Ponce define muy bien su función como escritora y vocera de la comunidad, pero el hecho de contar su historia tiene que ver con un propósito que va más allá de la reconstrucción de su historia personal, ya que en algunas entrevistas, la autora ha mencionado la función de la escritora como transmisora que da voz a los que han sido silenciados (Ponce, 1995b); las posibilidades de nuevos desempeños y la apertura de espacios presentan de manera más compleja la situación de la mujer.<sup>26</sup> Desde esta perspectiva, Ponce escribe su pasado para abrir una opción hacia el futuro, es decir, su autobiografía intenta lograr un aprendizaje en quienes la lean, busca un cambio para la comunidad mexicoamericana como una alternativa para cambiar la situación de desventaja social y política:

---

<sup>26</sup> Según María Eva Valle, las chicanas han ganado muchos espacios y no es posible esquematizarlas: “La impresión de muchos mexicanos sobre las chicanas sigue dominada por caracterizaciones (la pocha, la pandillera o la indocumentada) aparecidas en prensa, televisión y películas norteamericanas”, pero la realidad es más compleja: en los últimos veinte años, las chicanas [se han convertido en] profesionistas, líderes y presidentas de sindicatos. Para desarrollar una visión más amplia de ellas, necesitamos tomar en cuenta los



Para lograrlo hace falta, más que patrullas fronterizas, murallas y leyes punitivas, mayor y mejor información sobre el otro. La cultura y la educación desempeñan un papel central en esta solución. Necesitamos conocer y aprender el idioma, la historia, el arte y la tradición cultural del otro. Debemos educar a nuestros hijos sobre los peligros del racismo y sobre la complejidad que entraña la vida en una sociedad multirracial y sin fronteras. Es decir la inevitable sociedad del siglo venidero (Gómez-Peña, 1997, p. 9).

*Calle Hoyt* revela la creación de la subjetividad contemporánea de las mexicoamericanas. Asimismo, esta narrativa autobiográfica muestra los signos de una cultura híbrida y constituye una reflexión de la propuesta tradicional del texto autobiográfico, a caballo entre la ficción y el testimonio. De este modo, se reactualizan constantemente las identidades colectivas de lo que debe entenderse por identidad chicana: una forma de trascender la censura provocada por la mirada del “otro”.

---

cambios ocurridos en el papel femenino y en las formas de activismo donde “la política de protesta” coexiste con la “política de identidad” (Valle, 2000, p. 27).

## **Capítulo IV**

**La presencia de México  
en el imaginario de las chicanas:  
de la mexicanidad a la chicanidad**

I am visible —see this Indian face— yet I am invisible. I both blind them with my beak nose and am their blind spot. But I exist, we exist.

ANA CASTILLO

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

GLORIA ANZALDÚA

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

OTMAR ETTE

#### LA NARRATIVA DE VIDA Y LA EXPERIENCIA COMO NEOMEXICANA A TRAVÉS DE LA FRAGMENTACIÓN LITERARIA

Los espacios que se rememoran en la narrativa de Erlinda Gonzales-Berry se ubican en una zona de tránsito y cruce de la frontera de Estados Unidos con México, narrativa en la que se privilegia la experiencia de una chicana de Nuevo México. En general, en las letras chicanas la imagen y presencia de este país ha sido esencial en la memoria histórica, así como en su renovación mediante las prácticas literarias. En este análisis, el viaje geográfico a México denota un autodesplazamiento de la identidad hacia un espacio que se revisa y confronta para reconstruir la historia personal y cultural por medio de la fragmentación formal y el conflicto de identidad.

*Paletitas de guayaba* (1991) se publica tan sólo dos años antes que *Hoyt Street: An Autobiography* (1993); sin embargo, es un texto diferente formal e ideológicamente, ya que no se presenta como una autobiografía, sino

que recurre a otra estrategia narrativa. Esta historia constituye una parte de la vida y la experiencia de Erlinda Gonzales-Berry como neomexicana, desde otro marco referencial y geográfico desde el que relata Ponce en un pueblo de California: "Gonzales-Berry is a native of Roy, New Mexico".<sup>1</sup> Los neomexicanos observan una tradición diferente a otras regiones dentro de Estados Unidos, donde habitan mexicoamericanos(as). La autora ha residido y laborado como académica y crítica literaria en la Universidad de Albuquerque, Nuevo México, y en la Universidad de Oregon State como profesora de cultura chicana y literatura.<sup>2</sup>

En *Paletitas de guayaba* existe una relación muy cercana entre la experiencia de la autora y la historia que cuenta la narradora, al recrear el sujeto femenino y lo autobiográfico a partir de su historia personal, sus recuerdos del viaje a México en la niñez y en la etapa adulta. Este tipo de autobiografías de ficción, como ya he mencionado, se inspiran en la memoria personal y colectiva de quien las escribe: "Autobiographical fictions constitute a mixed genre which takes verifiable events and characters for their inspiration, but insists on their fictional (imaginative rendering) delivery; that is, politically rooted position that the narrator becomes the voice, her own, of

---

<sup>1</sup> Biografía de Erlinda Gonzales-Berry, en <<http://www.sscnet.ucla.edu/csrc/webwriters.html>>.

<sup>2</sup> Véase "Chicana/Latina academic chingonas": "Erlinda Gonzales-Berry, Chicana/ o& Latina/o Studies, Oregon State, Erlinda serves as chair of the Department of Ethnic Studies. Her PhD is from the University of New Mexico in Spanish, and she returned to that department for much of her career, attaining the rank of Professor and serving as department chair. She has published widely on Chicano/a literature and especially the literature of New Mexico. She is also a novelist and poet. Among her current interests are Chicano/a literary history, work with *Recovering the US Hispanic Literary Heritage*, a document recovery project. She has recently completed a translation of her novel, *Paletitas de guayaba*, into English, and has submitted a collection of stories called *Rosebud* to a University Press", en <<http://www.chicanas.com/chicademe.html>>.

a self who re-collects her memories and those of other members of her community” (Klahn, 2003, p. 119).

Según Klahn, las chicanas reúnen en sus narrativas estos aspectos, pero insisten en su carácter imaginativo, como sucede con Gonzales-Berry. En *A Poetics of Women’s Autobiography. Marginality and the Fictions of Self-Representation* (1987), la crítica Sidonie Smith menciona que hay un proceso de reconstrucción del yo femenino al convertirse en otra.

En el caso de *Paletitas de guayaba*, la autora nombra a su narradora como Marina, quien reflexiona sobre sí misma y su vivencia en el relato. Esto se vuelve un punto de contraste con la estrategia narrativa usada por Mary Helen Ponce, quien no establece distancia alguna entre la autora y la narradora. Posteriormente, se observará cómo el nombre de la protagonista no sólo cambia para dar carácter ficticio a su texto, sino que guarda un sentido simbólico. Aunque la voz narrativa se presenta con otro nombre, se recrea la función de la autora, como mujer y escritora chicana, para transformar una identidad que la limita y la fija.

La configuración del yo de la autora, por intermediación del personaje Marina, establece una reflexión sobre la autobiografía como creación literaria, la recreación de la vida y el proceso de escritura. Según Anzaldúa, puede revisarse el concepto de “automitografía” que ella propone, con el que explica la escritura del texto como un acto de recreación del yo, es decir, la narración de vida se presenta con un acto imaginativo: “I write the myths in me, the myths I am, the myths I want to become” (Anzaldúa, 1987, p.71). En el caso

de *Paletitas de guayaba*, el término “automitografía” se puede aplicar, por un lado, al proceso de recreación y, por otro, a la apropiación del mito de La Malinche para construir su discurso feminista como mujeres de color, mestizas.

Las narrativas autobiográficas de ficción se nutren de la imaginación, pero también recuperan un testimonio de la comunidad, proponen la voz narrativa como una mediadora y traductora cultural de la memoria histórica chicana. Esto se advierte desde el título mismo de la obra, que remite a imágenes cotidianas y culturales: “Paleeeetaas. Tenemos de fresa, tenemos de plátano, de limón, de guayaba. Cómprese una paletiiiiitaaa... ¿Me compra una? *For old time sake?* Una de fresa, guayaba. *Whatever you do, don't drink the water and don't eat them street popsicles*” (Gonzales-Berry, 1991, p. 51). Con esta imagen visual y auditiva (el pregón) recupera México a través de la mirada de la chicana, entre el español y el inglés, entre Estados Unidos y México, así como entre la memoria y la reescritura de la experiencia.

Las escritoras chicanas proponen una lectura testimonial en sus textos, pero Gonzales-Berry no elige un género testimonial, como sí es el caso de *Calle Hoyt* o *Canícula*. La estrategia narrativa se centra en la fragmentación literaria, es decir, reúne varios géneros, como el epistolar, el diario de viaje y el ensayo social, los cuales escapan a una mirada tradicional y dan un carácter híbrido: “From that operational vantage point, autobiography includes letters, journals, diaries, and oral histories as well as formal autobiography” (Smith, 1987, p. 19).

La hibridez textual y la fragmentación son importantes, pues permiten identificar la maleabilidad de la narrativa autobiográfica y la propuesta de los “géneros prófugos”, concebida como una transgresión y cruce de sus estrategias narrativas.

En *Paletitas de guayaba* se manifiestan cuatro autodesplazamientos que dan dinamismo a la autorrepresentación de la protagonista, en relación a sus búsquedas y cruces identitarios, geográficos y narrativos: 1) la búsqueda y negociación de la identidad como mexicana y el encuentro con la chicanidad; 2) El regreso al pasado a través del uso de la figura de La Malinche, como apropiación de los mitos y símbolos mexicanos y reactualizalo como un discurso feminista; 3) el viaje geográfico y el cruce de la frontera de Estados Unidos a México, así como el cruce formal y 4) la fluctuación de la narradora a la voz de la escritora y de la traductora cultural, para legitimar su narrativa de vida y su identidad.

El sujeto femenino se autodesplaza constantemente en sitios diferentes y recupera las voces de los demás. Asimismo, la narradora adquiere movilidad en el recorrido de los diferentes relatos, viajando abrupta y fragmentariamente entre la memoria personal, el mito, la historia y la autorreflexión literaria.

LA RECONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD ENTRE MÉXICO Y NUEVO MÉXICO:  
DEL CONFLICTO A LA ACEPTACIÓN DE LA HIBRIDEZ CULTURAL Y GEOGRÁFICA

En el imaginario de la literatura chicana, la reflexión sobre México ha sido un tema determinante en la construcción de las identidades. La relación de la literatura y la cultura chicana con México constituye un lazo imborrable de la experiencia individual y colectiva, que durante varias décadas se ha renovado con las nuevas generaciones de inmigrantes, quienes forman puentes culturales, como ya se examinó en la obra *Calle Hoyt*. La presencia de México en la narrativa de Gonzales-Berry tiene una diferencia notable con *La casa en Mango Street*, cuya realidad es lejana y apenas se menciona; mientras que en *Canícula* se alude al México de la frontera como un espacio cotidiano.

En *Paletitas de guayaba* lo mexicano constituye una presencia vital que recupera, confronta y reconstruye la tradición cultural e histórica del legado mexicano; siempre en una doble conexión histórica y política posterior a 1848, fecha clave que remite a la división que estableció una frontera artificial, que se convirtiera en una frontera geográfica y política, con la consecuente generación de una visión conflictiva de la identidad chicana, tal como se observa en lo siguiente:

Chicano literature received (and has to continued to receive) a constant cultural infusion from Mexico dating from the Treaty of Guadalupe Hidalgo of 1848. Although large portions of Northern Mexico were ceded to the United States, after 1848 Mexicans on both sides of the newly created border continued to flow freely back and forth in large numbers in open defiance of the artificial boundaries between the two countries. Therefore, due to these historical and political circumstances, Chicano writers have always enjoyed a much closer relationship to Mexico (Tatum, 1979, p. 48).



En el imaginario de las chicanas ha sido fundamental llevar a cabo regresos reales, metafóricos y simbólicos a México. La narradora de *Paletitas de guayaba* cruza la frontera entre México y Estados Unidos para recuperar un legado cultural y revitalizar de etnicidad su discurso por medio de un itinerario geográfico, personal e histórico de la identidad chicana y de la voz femenina. El autodesplazamiento de la identidad de la narradora está íntimamente relacionado con la confrontación de espacios e influencias culturales, ya que reflexiona sobre sus raíces como mexicana, neomexicana y chicana. Sin embargo, observa México como una presencia ausente o la recuperación de una pérdida para construir su identidad chicana. Las diferentes denominaciones y la reunión de espacios conducen a sitios de la memoria de la narradora y desenvuelve la subjetividad múltiple en autodesplazamientos identitarios y geográficos.

En *Paletitas de guayaba*, México tiene una doble lectura: en función del pasado inmediato de la experiencia de la narradora y de la experiencia histórica y la memoria colectiva de los chicanos(as). La actitud de la narradora ante el ayer y el ahora desde el que escribe presenta un desplazamiento, ya que al inicio sus recuerdos expresan una nostalgia por nuestro país, añoranza que va desapareciendo ante la actitud reflexiva y crítica del discurso feminista y político.

Por otra parte, en *Calle Hoyt* la narradora hace una evocación nostálgica del pasado y de la comunidad mexicoamericana; en tanto que Marina va en la búsqueda de la identidad como mexicana para escapar al

conflicto bicultural y no sentirse fragmentada (dividida). De esta manera, se contrapone totalmente a *Calle Hoyt*, donde se busca una armonía de la experiencia bicultural.

Erlinda Gonzales-Berry publica su texto en los años noventa y reflexiona sobre la propuesta identitaria de los sesenta y setenta en la literatura chicana, pero desde su historia personal: “Durante los 90 el ambiente político [y literario] se volvió más ecléctico, los temas se diversificaron y la lucha se fragmentó al grado de que los derechos individuales reemplazaron las luchas colectivas. El enfoque en la «formación de identidades» inició una búsqueda de imágenes y modelos” (Griswoold, 2000, pp. 28-29). En este sentido, Gonzales-Berry señala la construcción de la identidad de la narradora en un desplazamiento ideológico desde la exploración y negociación femenina.

Según Naomi Helena Quiñones, hay un compromiso político, pero no en conexión intrínseca con el Movimiento Chicano: “This “second wave” if you will, may possess other motives for writing that are not central to ideas of the Chicano/a movement” (1997, p. 225). La voz narrativa propone una reflexión de su identidad fragmentada para asumir un discurso político, pero a la vez trata aspectos relativos a su experiencia personal y femenina.

El discurso chicano de los años sesenta y setenta fundamentó en gran medida su visión de lo mexicano, a partir de textos como *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz. Sobre esto, Salvador Rodríguez Pino señala que: “en los ensayos [de Paz] se identifica el carácter mexicano para toda una

generación de escritores que toman su libro como santo y seña de lo mexicano. Carlos Fuentes lo autentifica y Juan Rulfo lo mitifica. Es precisamente este mundo mexicano de Paz el que tiene trascendencia para los escritores chicanos” (Rodríguez, 1979, p. 367).

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

Ante la imagen de su condición enajenada, el chicano en la literatura trata de evadir esa realidad de varias maneras, y esto ya significa una búsqueda de identidad [...]. Este nuevo afán nos lleva a otra manifestación de la búsqueda: el volver al pasado en busca del *ubi sunt*, del *là-bas*, del paraíso perdido que el chicano, se supone, gozaba de su ser completo, poseía una identidad. En algunas obras este afán se resuelve en empeño completamente utópico. La máxima y más desarrollada realización de esto se da en el mito de Aztlán, que si bien fue ingeniosa y oportunamente rescatado del olvido por el vate Alurista (*Floriscanto de Aztlán*), en nuestros días ya se ha convertido en un bagaje demasiado pesado para el movimiento chicano. De hecho, el viaje al pasado, viaje realizado en el tiempo, es tan común [...]. Pero el viaje al pasado resulta igualmente inútil. Por un lado termina en mitos indígenas tan remotos que pierden su sentido benéfico original (Rodríguez, 1979, pp. 172, 173).

Este autor asume una actitud crítica en cuanto a lo esencialista, utópica y nacionalista que resulta la visión reificada de México en la

literatura chicana y que constituyó, en gran parte, un discurso político y contestatario frente a lo anglo. Rodríguez, a finales de los setenta, criticaba la ideología del Movimiento Chicano (se enfatiza la revisión de esta época que corresponde a la historia narrada en *Paletitas de guayaba*, pero desde un punto de vista femenino). Este autor considera el proceso de reconstrucción, reapropiación y subversión de la presencia de lo mexicano que realizan las escritoras contemporáneas como un discurso contestatario frente a las estructuras patriarcales y a la institucionalización de la identidad chicana.

La mexicanidad no es vivida a distancia como en *Calle Hoyt*, ya que Marina viaja a México y se autodesigna mexicana para huir de una identidad conflictiva en Estados Unidos, de una identidad bicultural. El regreso a México no es de ninguna manera una idealización de lo mexicano, sino un desencanto, ya que los chicanos son vistos de manera marginal al igual que en Estados Unidos. Sin embargo, al inicio del texto, la narradora inicia su viaje a México motivada por la nostalgia de la infancia:

¿Por qué será que el limón siempre me recuerda mi niñez? No mi niñez allá, sino mi niñez *allá*, digo, en México. México, Jalisco, Guadalajara, la calle Simón Bolívar, los departamentos de la señora Jaramillo. Departamentos para gringos. Puros gringos, con la excepción de nosotros que también vivíamos allí, pero no éramos *gringos* (qué bárbara, cómo pensarlo), pero norteamericanos sí. ¿Cómo negar eso? Aunque habláramos español, aunque fuéramos morenitos, éramos de allá, digo del otro lado. Ni modo de cambiar eso. Y los amigos de papi, más bien los compañeros de AFTOSA, todos güeros, y yo haciéndome la muy mexicanita, afectando la entonación del español de mis amiguitas [...] Y mi hermana mayor pinche *pocha*. Nomás con las tejanas asquerosas andaba. No sé por qué se metió con ellas. Quizás por su edad no quería perder su identidad. Era demasiado tarde para que ella se volviera mexicana. Yo sí. Yo soñaba con nacer de nuevo, con renacer mexicana BORN AGAIN MEXICAN (Gonzales-Berry, 1991, pp. 9,10).

Esta cita expone el conflicto de identidad de Marina provocado por las designaciones que le otorgan los “otros”, gringa o pocha, ambas la marginan por ser diferente, sin saber dónde ubicarla. La narradora menciona que desear huir de estas diferencias e identificarse más como mexicana, aunque “nacer de nuevo mexicana” (*born again mexican*) parece la única opción al principio del texto.

Posteriormente, la protagonista retoma otros espacios e influencias culturales, pues en México no es aceptada. La narradora es desplazada, es decir, designada desde fuera, pero ella inicia su propio autodesplazamiento (autorreconocimiento) de su hibridez cultural entre Nuevo México, México y la chicanidad. Esta trayectoria personal e histórica confronta la postura romantizada de la identidad chicana, como una continuación nacionalista de lo mexicano y la búsqueda de la mexicanidad, en un planteamiento de recreación de la etnicidad y del género.<sup>3</sup>

Las diversas denominaciones, así como las visiones del yo y del “otro”, se pueden ubicar en las siguientes interrogantes: ¿Existe una identidad chicana “auténtica”? ¿Esta radica en la aceptación de lo mexicano? Estas preguntas amplían la reflexión sobre la vivencia y la identidad de los mexicoamericanos.<sup>4</sup> En *Paletitas de guayaba* la identidad de Marina se

---

<sup>3</sup> En *Los laberintos de la mexicanidad: la construcción de la identidad en la autobiografía chicana contemporánea*, el crítico Juan Velasco argumenta que: “Examinando esta idea de autorrepresentación del «yo» literario chicano como recuperación de un espacio geográfico. La reactivación de este momento histórico actúa como elemento distintivo de la «mexicanidad» y toma cuerpo a través de un tropo muy concreto que unifica la producción literaria y la conciencia política chicana moderna” (Velasco, 1995, p. 286).

<sup>4</sup> En entrevista con Gloria Anzaldúa, esta escritora comenta sobre las diversas maneras de denominarse y de asumir la identidad: “La identidad tiene mucho que ver con la nacionalidad. Mi madre dice que es mexicana. También mis dos abuelas decían que eran mexicanas. Y, bueno, eso

cuestiona a partir de la percepción que estereotipa y elimina un entendimiento de la realidad de los mexicanoamericanos, como se evidencia en la siguiente cita:

se esconde detrás de una gruesa máscara porque no sabe quién es. Pero quién lo fuera a saber viviendo atrapada entre dos mundos, en un limbo, como lo hacen los *pochos*. Cuánto hace que los olvidó México y allí siguen, siempre marginados. Por mucho que se esfuercen en ser como los *gabas*, siempre quedan fuera, prendidos al ejido del alambre y del cerco de la ilusión mirando hacia dentro [...] Creo que por eso vino la *pochita* a México. El puro temor de ser sifonada por una pequeña hendidura al círculo vacío la impulsaba a regresar a sus raíces en busca de una pequeña semilla de identidad. Pobrecita *pochita*, qué desengaño va a sufrir al descubrir otra muralla de ilusión [...]. La verdad es que el mexicano que existe del otro lado es maldito malinchista (Gonzales-Berry, 1991, pp. 81, 82).

En México, la narradora es llamada *pocha* y malinchista, términos peyorativos para la gente de origen mexicano que vive en Estados Unidos:<sup>5</sup>

“To compound our anxiety over our forcing-like identity in the United States is the fact that Mexican Americans are also not generally accepted in México. We are derogatorily considered *pochos*, American Mexicans who are either among the traitors or trash of México because we, or previous generations,

---

ya cambió en mi generación y la de mis hermanos y hermanas. Uno de mis hermanos, el más chico, el que fue a Vietnam, dice que es mexicano. El otro dice que es *Mexican American*; éste se dedica un poco más a los negocios, tiene una... ¿cómo se dice?, *garment factory*. Y mi hermana dice que es *chicana*, porque sigue las noticias y conoce los conflictos raciales en Estados Unidos. Yo también digo que soy *chicana*. En mi familia hay todas esas maneras de nombrarnos” (Joysmith, 1993, p. 6).

<sup>5</sup> Carlos Monsiváis retoma la imagen negativa que han tenido los mexicanoamericanos en México, quienes cada vez tienen una presencia más notoria: “Hace todavía 30 años para los mexicanos no existían los *chicanos*, sólo compatriotas que habían partido a Estados Unidos, incrustados en los resquicios de la sociedad, inmersos en vestimentas estrafalarias, programados para olvidarse de sus orígenes (para que éstos no los oprimiesen en demasía mientras continuaban trabajando en el campo, en fábricas y en restaurantes), engendradores infatigables de generaciones decididas a sólo saber de México lo indispensable o lo mítico (Aztlán, el muralismo, la Virgen de Guadalupe, Emiliano Zapata, Pancho Villa, muera el PRI). Se les decía *pochos*, y el vocablo, con su inmensa carga peyorativa, informaba de los amnésicos por petulancia, porque hablan tan mal el español, por qué viven mejor que nosotros, por qué nos compadecen mientras nosotros nos burlamos de su acento” (Monsiváis, 2000, p. 14).

made the United States home” (Castillo, 1994, p. 39). La marginalidad de la identidad chicana se presenta como una tensión que la narradora intenta resolver al asumir su diferencia, manifiesta en un discurso de marginación y de contradicciones al vivir entre dos mundos. Los grupos multiculturales en Estados Unidos, como los chicanos, viven en un limbo, metáfora del proceso de hibridez cultural, donde “la lucha ya no es de fuera hacia dentro, sino de dentro hacia fuera. [En procesos de] transcreación y transculturación: existir en constante confusión, ser un híbrido, en cambio permanente” (Stavans, 1999, p. 26).

La experiencia bicultural, que en *Calle Hoyt* se plantea como una ausencia de crisis, aquí se señala como una ambigüedad de la identidad chicana contemporánea, proponiendo una lucha desde dentro, es decir, desde las propuestas vivenciales en sus narrativas autobiográficas.

Esta lucha personal de crisis o tensión de Marina es un acto de resistencia a la asimilación de la cultura estadounidense, pero sin aceptar totalmente la ambigüedad de su identidad como chicana. La narración y reconstrucción de la experiencia personal de este personaje permite una “verdad” que escapa a la mirada histórica del “otro”, ya sea lo mexicano o lo anglo, para restaurar su identidad como chicana; no obstante, su deseo de “mexicanidad” constituye una forma de reencuentro consigo misma.

En este texto hay un autodesplazamiento de la identidad de la mexicanidad a la chicanidad, que replantea la visión esencialista de la identidad chicana en términos de hibridez de lugares e influencias culturales.

De este modo, la narradora integra otras influencias y ámbitos como neomexicana al aludir a su herencia española:<sup>6</sup> “En tu tierra se dio la cultura neomexicana [...], las villas de miseria del D.F. ¡Alabado sea Dios, I have arrived in the motherland! ¿Cómo que motherland? Yo creía que España era true motherland of all manitos? Chale, querida, España is my fatherland” (Gonzales-Berry, 1991, p. 89). La reunión del discurso íntimo y del intelectual resuelve el conflicto de identidad, es decir, Marina decide no sentirse dividida y agrega sitios de la memoria para reconocer su identidad colectiva y ambigua:

me doy cuenta que no somos anglos ni mexicanos. Ocupamos un espacio particular en el continuo que corre entre esos dos polos. Ese espacio que ocupamos se caracteriza en la superficie por matices de los retrospectivos polos diametrales. No obstante, en su estructura profunda, se encuentra algo nuevo. Creo que llegará un momento en que ya no nos sintamos obligados a ofrecer nuestra mexicanidad, sino nuestra chicanidad como respuesta a nuestras circunstancias (Gonzales-Berry, 1991, p. 37).

El regreso a México como país de origen tiene una idea romántica que reitera la actitud nacionalista de los años sesenta, adoptada irónicamente por Marina al cruzar fronteras geográficas, culturales y casi siempre existenciales. La protagonista se encuentra en medio de una serie de reflexiones acerca de su viaje; se pregunta sobre su verdadero motivo y fusiona su proyecto personal a la construcción sociocultural e histórica de los mexicanoamericanos:

---

<sup>6</sup> Según Gloria Anzaldúa, las identidades chicanas integran influencias diversas: “El chicanismo es esa mezcla que tiene sus raíces en lo mexicano, pero que ha abierto las puertas de la cultura para aceptar cosas de los negros, de otras gentes de color, de la cultura “angla” y tiene un sentido muy distinto de lo que está pasando aquí en la ciudad de México” (Joysmith, 1993a, p. 9).



Igual este momento a cualquier otro para preguntar(me) por qué voy a México. Bueno lo de Steve resulta obvio, pero eso de recuperar la niñez es pura bobada. La niñez no se recupera; ya paso, puf, se borró; ya no existe. Lo que plasmó de bueno o de malo lo llevas bien dentro y eso es todo lo que existe, unas cuantas memorias y una bola de sentimientos, temores, esperanzas, prejuicios, actitudes contradictorias y ambivalentes que son precisamente tú. Así que vamos a darle por otro lado, ¿por qué vas a Mexicles?. Bueno, quizás si hay algo de verdad en eso que vas a recobrar tu pasado, pero no tu pasado particular, sino una historia, o más bien una pre-historia, a la cual sigues atávicamente atada y que obsesivamente necesitas conocer. Regresar a la misma raíz, a la semilla, reandar los pasos perdidos para amarte con algo que te permita defenderte contra esa fuerza aluvial que te arrastra cada vez con más fuerza, amenazando arrancarte de tu misma esencia. Pero de verdad ¿qué tiene que ver tu realidad con México? Mira, ustedes (bueno, nosotros) los neomexicanos, nuestras raíces hay que buscarlas en nuestra misma tierra (Gonzales-Berry, 1991, p. 87).

La narradora reafirma su origen como neomexicana y se refiere a México irónicamente. Se presenta una posición de reclamo de un espacio propio, donde se proponen cruces geográficos y cruces metafóricos para construir su propia percepción de México; mientras que el Movimiento Chicano proponía a Aztlán como un sitio único, mítico y simbólico, que funcionó como estrategia nacionalista y recuperación del legado mexicano. Algunas de estas escritoras chicanas buscan apropiarse de lo mexicano sin recurrir a la fórmula de un lugar único, ya que agregan otros con el mismo sentido de reclamo y nueva localización de las identidades. De este modo, *Paletitas de guayaba* podría denominarse como una narrativa de *entre-lugares*, donde el viaje a México es una recuperación de lo “otro” para entender lo propio:

In this respect, the articulation of cultural identity resonates with the postcolonial interest in national identity. However, the singular contrast between postcolonial strategies and Chicano cultural identification centers on the uses of land. [...] These claims for land within the United

States are informed by the poetic evocation of a link to land in México [...] México and his history thus forms a matrix of cultural identification (Pérez-Torres, 1995, pp. 10-11).

La identidad cultural de la chicana no está definida sólo por un discurso nacionalista, más bien se alimenta de México por su sentido histórico y de legado cultural, pero sin ceñirse totalmente a él. La relectura de Marina sobre México significa una añoranza, un (des)encuentro, una ironía, una confrontación y un inevitable regreso a sus raíces. Afirma su historia personal y también rescata el sentido histórico, colectivo y político de su experiencia en relación con la cultura anglo y la mexicana; emprende la búsqueda de un lugar al cual pertenecer. Invierte la fragmentación (división) de la identidad chicana hacia un discurso contemporáneo de hibridez o de mezcla cultural (síntesis).

Surge otro autodesplazamiento entre el mito y la historia de símbolos mexicanos desde una mirada personal. La voz adulta de Marina cuestiona su propia cultura mediante un enfoque feminista que retoma lo mexicano para reconstruir(se) en la voz mítica e histórica de un discurso de autodefinition.

#### LA MALINCHE: SUBVERSIÓN Y APROPIACIÓN DE LAS MUJERES DE COLOR

La autorrepresentación del sujeto femenino de algunos textos de escritoras chicanas ha recurrido a figuras, símbolos y mitos pertenecientes a la cultura mexicana. Estos elementos se adhieren a una poética de la diferencia, en relación con un cuestionamiento de los modelos patriarcales y de los discursos históricos oficiales, y a la vez resignifican el sentido de etnicidad de

las mujeres de color a través de nuevas formas de identificación con lo mexicano.

En los años sesenta y setenta, la producción literaria chicana de algunos autores, como el poeta chicano Alurista,<sup>7</sup> retoma figuras míticas o simbólicas. Esta apropiación de los mitos fue un intento por unir la comunidad a través de la glorificación de un pasado común, que avalaba el orgullo de la raza y la lucha política dentro del discurso nacionalista del Movimiento Chicano.<sup>8</sup> En general, se llevó a cabo una recuperación del pasado mítico indígena, que han denominado como precortesiano o anterior a la llegada de los conquistadores españoles (preeuropeo). Han trazado una idea de pureza indígena y se han identificado con ésta como en una especie de afirmación. Eglá Morales Blouin, en su ensayo “Símbolos y motivos nahuas en la literatura chicana” (1979), ubica un elemento esencial: la identificación de los aztecas con los chicanos en el proceso migratorio y el mito de Aztlán,<sup>9</sup> que se justifica como una identificación metafórica y política.

---

<sup>7</sup> Poeta chicano que publicó *Floriscanto de Aztlán* (1971), *Nationchild Plumeroja* (1972) y *Timespace Ihuacán* (1971). Según Bruce-Novoa, su obra se define así: “Lo que sigue en *Floriscanto* y los demás libros es su programa para la salvación a través de una afirmación étnica mítico-histórica, no carente de implicaciones políticas” (Bruce-Novoa, 1983, p. 266).

<sup>8</sup> En la presente transcripción, este crítico chicano presenta la relación simbólica del espacio y la construcción de la identidad, en términos de un nacionalismo chicano, momento que ubica a México a través de una nostalgia y un regreso constante a México: “Chicano writers have also suffered from an “orphan complex” that led, in past generations, to an idealization of the Spanish forebearers, and more recently to a nostalgia for the Mexican homeland, especially as it has been imagined in that mythical realm of Aztlán. This impulse has manifested itself intensely in the last two decades, a period during which the Chicano, feeling deeply alienated from the foster parent United States, wished to maintain a vital spiritual link with Mexico, the model of language, culture, and social behavior. This explains, in part, why Chicano cultural nationalists not only appropriated the pre-Columbian mythology of Mexico, but also its Revolutionary heroes —Benito Juárez, Emiliano Zapata, Pancho Villa— and affected a kinship with Mexico’s common people and their history. These symbols of our relationship to Mexico as motherland, usually imagined in idealized rhetoric, provided a matrix of cultural identity that strengthened resistance against Anglo domination in this country (Padilla, 1989, p. 126).

<sup>9</sup> Esta autora explica la importancia y el sentido que se le dio al mito de Aztlán: “La leyenda cuenta que la tribu azteca, guiada por su dios tutelar Huitzilopochtli, emigró hacia el sur desde su antigua patria de Aztlán para hallar la tierra prometida en el valle de Anáhuac. Aztlán «tierra blanca» del norte, es

La cultura y la literatura chicanas han retomado varias figuras míticas e históricas de México, pero algunas escritoras lo han utilizado en la exposición de sus preocupaciones como mujeres. En *Paletitas de guayaba* lo mexicano también constituye una estrategia de autorrepresentación y autodesplazamiento del sujeto femenino al apropiarse de la figura de La Malinche. Este proceso de apropiación marca discursos de diferencia y cuestiona el rescate de un legado cultural pero, sobre todo, significa de nuevo un legado discursivamente construido. Según Norma Alarcón, La Malinche ha sido revisada a partir de importantes escritores y pensadores mexicanos, pero las chicanas la retoman como “un mito de la imaginación patriarcal”, abordando otras representaciones:

Con respecto a La Malinche intervienen dos escritores mexicanos cuya visión ella ha influido en las letras chicanas. Octavio Paz y Carlos Fuentes; fragmentos de sus obras sobre La Malinche fueron incluidos en antologías de estudios chicanos en los años sesenta. Las escritoras chicanas han revisado la ideología masculina sobre La Malinche y han reconstruido su perfil de varias maneras: [...] se le ha visto como un mito de la imaginación patriarcal para controlar la voz de la mujer (Alarcón, 1990b, p. 211).

La propuesta contemporánea de las chicanas presenta lo anterior como un acto de reconstrucción, apropiación y transformación de sí mismas y del contexto cultural. Erlinda Gonzales-Berry, al igual que la mayoría de estas escritoras, elige y transforma las referencias mexicanas para legitimar su

---

ahora símbolo de la tierra que ocupan los chicanos y que consideran suya. En la Fiesta of the Chicano Youth Liberation Conference convocada por el líder «Corky» González en Denver, en marzo de 1969, se leyó el manifiesto titulado «El plan espiritual de Aztlán», donde se identificó a los chicanos como «habitantes y civilizadores de la tierra norteña Aztlán, de donde provinieron nuestros abuelos». Aztlán, sin embargo, más que lugar geográfico, es símbolo espiritual de una patria interior donde se refugian buscando unión y amor las gentes de la Raza” (Morales, 1979, p. 179).

situación marginal y convertirse en sujetos que actúan (*agency*). La reconstrucción de la memoria colectiva es una interpretación del presente de la autora mediante un desplazamiento de estos símbolos mexicanos hacia un proceso de recreación y legitimación:

The construction of a mythic “memory” through the appropriation of such cultural artifacts as Nahua symbology is no longer treated as a connection between the multiplicitous term “Chicana” and some clearly definable cultural identity. Rather, “the Chicana” is constantly under construction and revision. Not a return to “Aztlán”, to a homeland, “to be” Chicana becomes more and more a journey toward a “becoming” across North American contemporary cultural landscapes. The shift in the idea of mythic “memory” serves to mark this significant transformation in the changing terrain of Chicana cultural production (Pérez-Torres, 1995, p. 184).

Este crítico se refiere a una periodo indígena; sin embargo, expresa cómo la “chicana”, es decir, la subjetividad femenina chicana, pasa constantemente por un proceso de revisión y construcción respecto de su producción cultural. Estas escritoras, en su afán por ubicar la tensión implícita de su identidad bicultural y de género, buscan invertir o subvertir las interpretaciones de figuras femeninas históricas mexicanas: Coatlicue, Tonantzin, la Virgen de Guadalupe, La Malinche, la Llorona, Sor Juana Inés de la Cruz, la Adelita y Frida Kahlo, entre otras. La recuperación de estas figuras contrasta con la mirada romántica e idealizada de los escritores de los sesenta y setenta, ya que la visión de las chicanas contemporáneas rescata una postura crítica y de desencuentro, al realizar “la autoexploración, autodefinition y autoinvención cultural mediante y más allá de la tradición cultural de la comunidad” (Alarcón, 1990b, p. 207). No significa tampoco que la tradición cultural comunitaria deje de ser importante, más bien las

escritoras cuestionan la asimilación a lo anglo y a lo mexicano siendo críticas, creando discursos contestatarios y en movimiento.

En *Paletitas de guayaba* se presenta la reinvención y la resignificación de La Malinche como metáfora del mestizaje de la chicana y una confrontación con el discurso patriarcal. La narradora afirma, en un tono ensayístico, la necesidad de apropiarse de discursos históricos e ideológicos para construir un discurso de la chicanidad. Además, evidencia una actitud de rebeldía porque en México es vista como una “malinchista” por vivir en Estados Unidos:

Yo sé, por ejemplo, que a ustedes se les hace chistoso que reclamemos mitos precolombinos para alimentar nuestra ideología naciente. Sin embargo, ustedes mismos conjuraron esos mitos en una etapa no muy alejada de su historia, y no lo pueden negar porque eso sería negar a Rivera y a Orozco, a Paz y a Fuentes. Pero todo ese artificio cultural, por anacrónico que les pueda parecer a ustedes, es una etapa necesaria en nuestro camino hacia la autodeterminación. Hay que nutrirnos de algo para rescatar nuestra historia (Gonzales-Berry, 1991, pp. 36, 37).

La narradora utiliza a La Malinche para invertir los valores con que se ha reconocido tradicionalmente a esta figura mítica o histórica, adaptándola a su experiencia. Su resignificación es una estrategia de resistencia que legitima una lectura propia y de género, una transgresión o cruce fronterizo “ilegal” de la historia oficial y del discurso patriarcal.<sup>10</sup>

En la historia oficial, esta figura se ha interpretado históricamente como una traidora por haberse convertido en consorte y traductora de

---

<sup>10</sup> Las chicanas han hecho fuertes críticas a la visión patriarcal en México a escritores como Octavio Paz, quien le ha da a La Malinche el epíteto de “la chingada” o la mujer conquistada sexualmente por los españoles. Lo que la convertiría en una víctima, al mismo tiempo que como madre del mestizaje, avalando la ideología de nacionalismo mexicano, basada en el mestizaje.

Hernán Cortés. Su nombre ha derivado en “malinchismo”, es decir, aquel que traiciona a su país o que desprecia lo extranjero. Las chicanas adoptaron esta figura porque también se les acusó de traidoras o “agabachadas” por separar su enfoque como mujeres dentro de la cultura mexicoamericana.<sup>11</sup>

El nombre de la protagonista de Gonzales-Berry es el mismo que se le dio a La Malinche en la lengua castiza. En la historia mexicana, el nombre de ésta ha sido asignado y mudado por los otros, primero Malitzin el nombre que le dan sus padres, Marina el que le dan los españoles y Malinche, el que le dieron los indígenas durante la conquista (Alarcón, 1993a, p. 23). El nombre es una marca de autodenominación y de la capacidad de transformación de la narradora en relación con esta figura. Al elegir este nombre, se establece una relación de solidaridad con las mujeres de color y se obedece, en gran parte, a la reflexión acerca del mestizaje racial y a la integración de un pasado indígena que, desde luego, presenta una lectura de confrontación política:

La Malinche also represents the subordination of the Indian race to the European white race. For a long time, in both Mexico and the United States, the Indian roots of Mexicano Chicano culture were denied, and

---

Otros autores como Alfonso Reyes, Carlos Fuentes y José Emilio Pacheco han visto a La Malinche como traidora a la comunidad y, en general, con una lectura negativa.

<sup>11</sup> Sin embargo, también representan modelos considerados correctos por la sociedad como la Virgen de Guadalupe, que pasa también por un proceso de subversión. La visión de la Virgen de Guadalupe está revestida por una visión maternal y familiar muy valorada dentro de la comunidad chicana. Algunas escritoras y artistas contemporáneas como Sandra Cisneros, Demetria Martínez y la pintora Yolanda López la han representado de manera irreverente, como una mujer común que va al supermercado, una bruja o una mujer violada, o la imagen de la virgen haciendo ejercicio (Rebolledo, 1995a, pp. 55-56). Por otro lado, Roger Bartra en su ensayo “Los hijos de La Malinche”, lleva a cabo una crítica de la oposición histórica y cultural que se ha establecido entre la Virgen de Guadalupe y aquélla: “La continuidad de un mito se explica por el hecho de que algunos de sus elementos —con frecuencia marginales— se adaptan a nuevas condiciones [...]. De esta manera, el nacionalismo construyó la dualidad Malinche-Guadalupe: exaltó el lado virginal de la mujer mestiza, pero repudió a la madre india traidora y prostituida. Los mestizos fueron convertidos en símbolos de esa sustancia especial que es, supuestamente, la identidad nacional. Este mito nacionalista —racista y excluyente— ha ocultado la gran diversidad étnica de México” (Bartra, 1994, p. 152).

Mexican Americans attempted to assimilate into the dominant culture. The resuscitation of La Malinche as part of the process of mestizaje brings her into the forefront as the symbolic mother of a new race. Recognition of La Malinche as a complex figure with both positive and negative aspects would imply, therefore, integration of these Indian roots (Rebolledo, 1995b, p. 64).

El apartado que revisa esta figura en la narrativa de Gonzales-Berry se presenta como un *collage* de imágenes ambiguas y estereotípicas del pasado indígena y de la conquista. La Malinche guía a Mari (Marina) por Tenochtitlan, donde se mezcla sueño e imaginación, como una autorreflexión que guarda muchos clichés: “*Atónita, ella mira de un lado a otro pensando que lo que ve es un sueño porque ve cosas que jamás había imaginado o visto, ni siquiera soñado*” (Gonzales-Berry, 1991, p. 72).

Este regreso al pasado no se presenta de forma realista, es decir, la narradora adopta una actitud pasiva, se deja llevar por ese mundo imaginario, donde La Malinche es también un personaje de ficción. Este cruce de la narradora al pasado histórico de México abre todas las posibilidades para explorar su identidad, ya que Mari muestra el cruce entre la versión del pasado histórico y el presente de la escritora, entre lo imaginario y el testimonio de su experiencia de vida.

El episodio acerca de La Malinche está escrito en cursivas, posiblemente para hacer pensar en un relato escrito por segunda ocasión o reinterpretado, así como para aclarar o diferenciar entre las voces de La Malinche y la narradora. La Malinche de *Paletitas de guayaba* se convierte también en una narradora que dialoga con Marina, es decir, cuenta su historia desde su punto de vista, sin intermediarios. La Malinche de este



relato expone su misión histórica como mujer y como indígena, quien adquiere un papel de mediadora para exponer el discurso feminista y étnico de la chicana. Marina se identifica con la posicionalidad de género femenino como un aspecto determinante de la subjetividad ligada a la etnicidad y al mestizaje:

Mari, pero escúchame bien. Quiero que comprendas mis acciones para que algún día cuando te hiera la violencia de mis palabras, "hijo de la chingada," entiendas los motivos que me impulsan. Mira, las mujeres en esta sociedad, igual que lo serán en la tuya, son meros objetos, son muebles, son la propiedad de sus padres y después de sus esposos. El único honor que se les otorga en esta cultura es ser sacrificadas, siempre que sean vírgenes. ¡Gran honor! [...] ¿Te imaginas, Mari, si se uniera cada una de las cadenas de palabras de cada una de las mujeres del mundo, el poder que se generaría? [...] Sin embargo, debido a mis acciones, se dará una nueva raza mestiza en cuyas venas fluirá la fuerza de mi sangre, de mi voluntad y de mi palabra femenina. Tú, Mari, eres el fruto de mi vientre, la flor de mi traición (Gonzalez-Berry, 1991, pp. 75, 76, 77).

En este pasaje La Malinche subraya palabras como acción, voluntad y solidaridad entre las mujeres para adherirse a un discurso feminista. Es decir, el tono en el que se expresa este personaje adquiere el matiz o mismo tono que el de una activista que lucha por los derechos de las mujeres y otorga a Mari la función de continuar con esta tarea. En esta narrativa hay un claro desplazamiento de la historia oficial, es decir, de ser una traidora en la historia mexicana, se convierte en una defensora de las mujeres chicanas, sin caer sólo en abstracciones teóricas, sino al realizar un cambio creativo con la escritura:

Here is the juncture in our story where I believe Xicanisma is formed: in the acknowledgment of the historical crossroad where the creative power of woman became deliberately appropriated by male society. And woman in the flesh, thereafter, was subordinated. It is our task as

Xicanistas, to not only reclaim our indigenismo —but also to reinsert the forsaken feminine into our consciousness (Castillo, 1994, p. 12).

La crítica y escritora Ana Castillo adopta una postura de confrontación al usar el término “*xicanista*”, que incluye reclamos históricos y creativos. Aunque *Paletitas de guayaba* es anterior al texto de Castillo y no sólo hace referencia a lo indígena, el espíritu de la narradora tiene mucho que ver con la propuesta de la “*xicanista*”, al tomar una actitud más participativa que la lleva a una conciencia colectiva de su identidad como mujer y como chicana. La Malinche de Gonzales-Berry es un buen ejemplo, en el que el sujeto femenino rompe con una actitud pasiva para construir un discurso eminentemente feminista, que abarca desde la percepción de su cuerpo hasta la transfiguración de la historia.

En el episodio dedicado a La Malinche, el tema del cuerpo y la sexualidad adquiere una expresión personal y de demanda social dentro del discurso feminista chicano. Es notable la diferencia con *Calle Hoyt*, pues en éste el cuerpo apenas se sugiere, además de que Ponce está más centrada en la comunidad que en sí misma. En cambio, Marina expone durante varias ocasiones su derecho al placer y a la libertad de expresar su sexualidad de una manera directa:<sup>12</sup> “Creo que por fin me he desecho de mi bagaje cultural y de mi socialización genérica. Este cuerpo es mío y seré yo quien decida qué hacer con él [...]. Lo que nos hace falta a las mujeres es explorar y desarrollar

---

<sup>12</sup> La crítica chicana Norma Alarcón especifica una tercera zona de exclusión que viven las chicanas: “Así, pues, la narrativa chicana de sello femenino refleja lo que significa ser mujer, chicana y, a veces, lesbiana, en la sociedad sajona dominante, o el mero hecho de ser mujer en una pequeña sociedad machista, incluyendo una tercera zona de exclusión: la de la sexualidad” (Alarcón, 1990b, p. 216).

el orgasmo múltiple, haciendo de él la base de una nueva ideología política” (Gonzales-Berry, 1991, pp. 50, 65).

La afirmación de la sexualidad y el cuerpo constituyen parte del autorreconocimiento de la chicana; para muchas mujeres la confrontación con su sexualidad parece ser la última frontera de su activismo como xicanisma (Castillo, 1994, 140). La Malinche de Gonzales-Berry pasa por un proceso de subversión e inversión de víctima, prostituta y traidora a ser un personaje capaz de decidir sobre su cuerpo: “Me sigue una historia de infamia y degradación [...]. Yo decidí poner fin a sus cavilaciones. Me acosté con él y he descubierto que hace el amor como cualquier hombre mortal [...], en este caso, mi venta es el resultado del ejercicio de mi voluntad” (Gonzales-Berry, 1991, pp. 76, 77).

Las escritoras chicanas no sólo crean a partir de la narración de vida y la historia una ficción, sino también un discurso feminista alterno. La elección de La Malinche como una figura simbólica por parte de algunas escritoras chicanas refleja la relación intrínseca con México y la apropiación de lo mexicano. Este regreso al pasado imaginario e histórico de la narradora mediante La Malinche, más que un sitio de origen homogéneo, denota un espacio de intercambio cultural. Este cruce hacia México se revisa de una forma crítica para cuestionar la identidad del sujeto, sus influencias y posibilidades de ser chicana en la resignificación de su cultura. Al respecto, Gloria Anzaldúa comenta cómo incide la mezcla cultural y racial dentro de la concepción de lo autobiográfico y la construcción de la identidad, puesto que

estas escritoras buscan sus referencias recurriendo a su experiencia personal y al legado histórico cultural y niegan el uso de cánones “aceptados” o legitimados:

Necesitábamos tener modelos, concepciones, ideas nuestras, sobre nuestra mexicanidad. Eso me impulsó a leer la historia prehispánica, la *Mesoamerican*... Desde muy chiquita me interesaba eso porque crecí oyendo cuentos todo el tiempo... me interesaban los símbolos y las metáforas, y comencé a investigar qué era lo que yo tenía en mis venas de la sangre de las diferentes tribus de indios y del apellido Anzaldúa, que es vasco [...]. Y vi que podía hablar y escribir sobre muchas ideas y teorías de mi vida y de las vidas de las otras mujeres de color en los Estados Unidos... sin tener que usar lo de Europa y lo de Grecia, sino mi propia cultura (Joysmith, 1993, pp. 11-12).

La figura de La Malinche se convierte en una metáfora de la identidad mestiza en el reconocimiento de su herencia racial mexicana (indígena), pero también de la mezcla cultural de las mujeres de color. En las últimas décadas, las chicanas han planteado, mediante el uso de conceptos como la “nueva mestiza” de Anzaldúa y la “xicanista” de Ana Castillo, la idea del mestizaje y de la construcción de la etnicidad de la chicana; la primera, en la expresión de la pluralidad y la yuxtaposición de las influencias culturales; la segunda, en una propuesta neonacionalista de la chicana activista y de la parte indígena de México.

La Malinche se ha convertido en una figura tan atrayente para las chicanas porque les ha permitido explorar su postura feminista, utilizando el mestizaje como una forma de sobrevivencia.<sup>13</sup> Esta mezcla cultural no es una

---

<sup>13</sup> De hecho es imposible ver de manera aislada estas estrategias literarias, ya que existen muchas similitudes con otros textos, por ejemplo, en la narrativa contemporánea existe otro texto anterior a *Paletitas*, “Malinche’s Discourse”, *Puppet* (1985) de Margarita Cota-Cárdenas. Otras escritoras que han recurrido a esta figura simbólica son Lucha Corpi, Gloria Anzaldúa, Villanueva, entre muchas otras.

forma de “americanizar” como La Malinche “hispanizó”, más bien es una integración de su experiencia cotidiana y cultural sin traicionar la cultura de origen.

El discurso contemporáneo que revisa el concepto de mestizaje de las chicanas está más relacionado con una identidad móvil, sino que sigue el proceso dinámico de la subjetividad, que contempla también una situación de lucha social y política en contra de conceptos que han hegemonizado y excluido a los grupos minoritarios: “En esta redefinición, el mestizaje desde abajo es contestatario, contra-hegemónico, feminizado, lesbianizado, plurilingüe, plural y susceptible de procesos transformativos. La nueva mestiza constituiría una identidad no fija o esencial, sino lo que Norma Alarcón llama *subjects in process* (“sujetos en proceso”) que desde una cultura ejercen prácticas descolonizadoras (Klahn, 2000, p. 72).

La protagonista, Marina, crea una definición propia de la chicana con base en las características de La Malinche, al invertir y subvertir su sentido histórico oficial en México; de esta manera responde a textos clásicos como “Los hijos de La Malinche” en el *Laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, y acuñan la frase “las hijas de Malinche”.<sup>14</sup> Jean Franco comenta que “estas migraciones de La Malinche más allá de las fronteras de México se apoyan en

---

<sup>14</sup> En “Las hijas de la Malinche”, Margo Glantz contrasta la visión de Paz con la de varias escritoras mexicanas, que al retomar a La Malinche siguen una situación periférica. Al respecto, Naomi Helena Quiñones analiza este aspecto en relación con las chicanas, en *Hijas de la Malinche: (Malinche's Daughters): The Development of social Agency among Mexcian-American Women and the emergence of first*: “La Malinche can be viewed as mother to a generation of first wave Chicana writers. “Hijas de La Malinche” (daughters of Malinche), may use their creativity to convey, expose and critique the various disruptions, dysfunctions, hypocrisies, and injustices of their culture and society. Or they may give voice to ideas that have been silenced, illuminate the lives of those rendered invisible, and celebrate the joy of transcending a history of subordination and conquest” (Quiñones, 1997, p. 4).

distintas interpretaciones de la figura histórica. [...] que reflejan la preocupación moderna por la alteridad, la representación y lo híbrido” (Franco, 1994, pp. 153-154). La alusión de La Malinche propone un cruce o autodesplazamiento “ilegal” histórico, donde las chicanas adoptan nuevas formas de recrear las identidades que abarcan contenidos étnicos y de género; aceptan y negocian, además, una identidad híbrida. La chicana aprende a ser pocha para la cultura mexicana, finalmente, aprende a ser una malabarista de culturas: “The new *mestiza* copes by developing a tolerance for contradictions, a tolerance for ambiguity. She learns to be an Indian in Mexican culture, to be Mexican from Anglo point of view. She learns to juggle cultures” (Anzaldúa, 1987, p. 79).

En *Paletitas de guayaba*, la figura de La Malinche y el mestizaje cultural retoman imágenes de lo mexicano reconstruidas para autorizar la visión de la chicana: “Los mitos mexicanos son des/localizados o des/colocados en el imaginario chicano, en servicio de un pensamiento «otro» que revalida críticamente las culturas rechazadas” (Klahn, 2000, p. 71). Mientras que en la literatura chicana temprana la memoria mítica se evocaba como una estrategia fundamental, para las chicanas de hoy se convierte en un elemento más que forma parte del pastiche cultural en el que se desplaza la identidad chicana contemporánea.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> La identidad, según Jean Franco, se desplaza en un espacio sin fronteras que da lugar a lo híbrido: “Para Latino América el postmodernismo ha resucitado el debate sobre la identidad latinoamericana. Cuando las fronteras desaparecen, el territorio ya no define la identidad. Por eso la identidad se funda hoy día en dos abstracciones: el mestizaje y lo híbrido” (Franco, 1994, p. 160).

Marina y La Malinche, en épocas diferentes, se reúnen en esta narrativa para dar una solución a la crisis de la protagonista, a través de un diálogo entre “la continuidad y la ruptura, entre la esencia y la posición, entre la homogeneidad y las diferencias” (Clifford, 1992, p. 98). El sujeto femenino en el relato de Gonzales-Berry presenta un movimiento de transición y adaptación de su legado cultural, a la vez que rememora su trayectoria de viaje hacia sí misma.

#### ITINERARIOS DE VIAJE: CRUCES GEOGRÁFICOS Y TEXTUALES FRONTERIZOS

La narradora elabora su propia autorrepresentación en torno al viaje a México y a partir de procesos de inclusión y exclusión. El autodesplazamiento geográfico es una forma de búsqueda del yo mediante el cruce de la frontera entre México y Estados Unidos; éste se convierte también en un motivo de reflexión acerca de la identidad y la literatura para reconstruir la memoria. Marina siente el deseo de pertenecer a un sitio, mientras sucede el impulso del movimiento constante de una nómada.

Dentro de la literatura chicana, el tema del viaje ha tratado la migración hacia Estados Unidos, pero en la narrativa de Gonzales-Berry se lleva a cabo un viaje al revés al regresar a México. Esta vuelta al sitio de origen, según Rudolfo Anaya, puede interpretarse como “el lugar sin fronteras” (*homeland without boundaries*), ya que se expande su percepción debido a la experiencia personal del viaje. Esta insistencia en la localización geográfica descentraliza las lecturas hegemónicas y nacionalistas de la

identidad chicana, renovando el significado de sus estrategias narrativas en relación con sus historias de vida.

El viaje ha sido una constante en varios textos de escritores chicanos y chicanas y ha sido asociado con la idea de recopilación de aprendizaje y conocimiento personal y cultural. Las chicanas replantean los autodesplazamientos de las identidades de los mexicoamericanos, quienes han sido desplazados de un lugar que necesitan recuperar y reconocer, a la vez que, paulatinamente, han sido desplazados el español y las costumbres relativas o remitentes a la cultura mexicana. México ya no es visto únicamente como un recuento con las raíces, sino también una confrontación y apropiación de lo mexicano o la “mexicanidad”. En otras palabras, las chicanas quieren reapropiarse del legado cultural no como una etiqueta construida en torno a la repetición, por ejemplo, del “Plan espiritual de Aztlán” (1969), sino como una forma de experiencia personal, que plantea sus propias trayectorias de viaje: “a partir de los años sesenta las nuevas generaciones de jóvenes estadounidenses de la(s) clase(s) media(s) han viajado a México para «descubrirse a sí mismas» [...]; en el caso de la escritora chicana, los viajes a México no se presentan fundamentalmente como aventuras exóticas ni huidas de una civilización enajenada, sino retornos a la patria cultural y espiritual” (Steele, 1995, pp. 129, 128).

Según Cynthia Steele, los textos narrados por los viajeros (*travelers*) hacia México más que una experiencia de aventuras dibuja un viaje espiritual



que restituye una especie de rito de iniciación de las viajeras.<sup>16</sup> La literatura escrita por mujeres en los años ochenta y noventa, emprende esta búsqueda de una forma crítica, confrontando lo patriarcal y el pasado colectivo, el cual debe reactualizarse para reconocerse en el presente desde el que escriben.

La lectura acerca del relato de viajes descentra la mirada masculina e integra la femenina, la de las mujeres, quienes asumen el relato de viaje en el sentido de un autodescubrimiento interior. Además, las chicanas podrían denominarse “exploradoras sociales”, ya que en sus viajes también retoman aspectos culturales y ensayan un discurso feminista que adquiere un carácter transgresor,<sup>17</sup> como argumenta Sonia Torres: “Erlinda’s work’s also parodies 18th Century travel journals; here the «gentleman traveler» is replaced by a picaresque feminine figure. The choice of unsanctioned literary forms, such as diaries, journals, letters, and oral forms signal the author’s desire to problematize value by reinscribing these «minor genres»” (Torres, 1995, pp. 2-3).

---

<sup>16</sup> Término que utiliza Mary Louise Pratt a propósito de escritoras europeas de finales del siglo XIX. “quienes rechazan el sentimentalismo o el romanticismo, ya que para ellas la identidad en la zona de contacto reside antes en su sentido de independencia personal, propiedad y autoridad social más que una erudición científica, sobrevivencia o aventurismo [...]. Si la tarea de los hombres era de componer y poseer todo lo que los circundaba, estas mujeres viajantes procuraban, antes que otra cosa, componerse y poseerse a sí mismas. Su reivindicación territorial recaía sobre el espacio privado, un imperio personal, del tamaño de un cuarto.[...] Las exploradoras sociales evitaban un lenguaje de estadísticas especializadas basadas en las autoridades técnicas, en vez de eso, hacían uso de prácticas novelísticas para expresar sus descubrimientos: produciendo una fusión entre lo literario y lo social” (Pratt, 1999, pp. 273-275, 277). Aunque estos ejemplos revisan los casos de mujeres del imperio y mujeres burguesas que nada tendrían que ver con la experiencia chicana, prevalece el discurso femenino de autodescubrimiento.

<sup>17</sup> Este aspecto transgresor se relaciona con el relato de viaje como un tipo de texto híbrido que reúne varios tipos de textos: “[El relato de viajes es una] forma literaria híbrida que da cabida a los más diversos tipos de textos, literarios y no literarios y fragmentos: el diario y la estadística, el material gráfico y cartográfico, el tratado político y la narración literaria, el ensayo filosófico y el comentario científico, la leyenda, la autobiografía, además del tratado geográfico y el estudio de campo etnográfico” (Ette, 2001, p. 27).

Marina utiliza el relato de viaje y la narración de su experiencia de movimiento para justificar su autodescubrimiento, es decir, “el viaje se abre a un proceso de concienciación modelado a manera de autobiografía. Se trata de un viaje alrededor del mundo para alcanzar lo propio” (Ette, 2001, p. 59). Este aspecto es determinante para comprender el sentido del viaje y los motivos de la narradora, entre los cuales se menciona el carácter estrictamente personal y la propuesta de una experiencia colectiva y política:

Como ya sabes, yo vine aquí [a México] por motivos puramente egoístas. *Deseaba recobrar mi pasado personal; venía en plan —en cierto sentido espiritual— pero también en plan de aventura.* Había terminado mis estudios en la universidad y era tiempo de pasar al mundo del trabajo y la responsabilidad, pero sentía la necesidad de pasar primero por alguna especie de rito. Además, desde haber ingresado en la universidad, a donde llegaban muy pocos de nosotros, y los que sí llegaban tendían a sufrir una metamorfosis desaculturizante, yo sentía que con cada nueva interacción social se *reducía una parte muy esencial de mi ser.* O sea, que las aguas de la asimilación me iban arrastrando río abajo como a la pobre Serpentina. Había por allí clamores de algo —Chávez, Tijerina— pero nuestras familias nos advertían que todo eso nada tenía que ver con nuestras vidas. Afortunadamente no fue posible huir de ello. *Aquí estoy, quién lo hubiera pensado, descubriendo el movimiento chicano en México* (Gonzales-Berry, 1991, p. 35-36. Las cursivas son mías).

En este fragmento la narradora asume con un tono intelectual y político su viaje a México. También se destaca el encuentro espiritual consigo misma y con el Movimiento Chicano. La protagonista va a México por diferentes motivos, pero su indagación personal resulta también una búsqueda histórica que reconstruye el discurso de la chicana ante la asimilación de lo anglo.

El cruce a México lleva a la narradora a un reconocimiento de la identidad híbrida de la chicana. Si bien es cierto que la historia no sucede en la frontera, el cruce de ésta adquiere un significado metafórico que apunta

hacia los discursos de liminalidad que vive Marina. La frontera y su cruce reflejan la interacción intercultural de la identidad chicana que, según afirma Socorro Tabuenca, lleva a una escritura igualmente fronteriza de intersecciones y fragmentaciones:

Para Hicks la escritura fronteriza radica en la metáfora misma de la frontera. Dicho tropo impide la articulación de una subjetividad definida y de un significado objetivo. La metáfora de la frontera es como un holograma mediante el cual se recrea *todo* el orden social, pero este *todo* es percibido desde su fragmentación. Polkinhorn, por su parte, hace hincapié en la Literatura chicana —también fronteriza— contextualizada en una zona geográfica que adquiere especial relevancia, ya que “la única manera de entender la frontera es cruzándola” (Tabuenca, 1995, pp. 8-9).

Este cruce de la frontera de Estados Unidos a México es el primer paso para construir no sólo la identidad de la protagonista también, una textualidad diferente. Este cruce geográfico de Marina no constituye un cruce ilegal jurídicamente, no obstante, se trata de una extranjera en México. Sin embargo, la identidad de la narradora emerge de la confrontación y el cruce; es una especie de híbrido entre lo anglo, lo mexicano y la herencia española; todas estas influencias constituyen un choque entre los estereotipos de la mirada del “otro”, tanto del lado estadounidense como del mexicano, dando origen a un texto y a una identidad itinerante.

La frontera en la narrativa de Gonzales-Berry no es un sitio para quedarse, como en *Canícula*, pues la historia de ésta sí sucede en la frontera; más bien, aquélla exhibe a la narradora en una situación de transcurso al “cruzar las fronteras” (*crossing borders*) en un sentido geográfico, cultural, histórico y textual.

En este sentido, el viaje no sólo conlleva el cruce de la frontera, es decir, el autodesplazamiento geográfico, sino también el de la identidad. La narradora va más allá de la frontera para encontrar un lugar al cual pertenecer, intentando escapar de los determinismos tanto de México como de Estados Unidos para hallar y ubicar su identidad. La crítica chicana Norma Klahn, en “Writing the Border: The Language and Limits of Representation” analiza el viaje a México como un desencuentro y estudia a la viajera como una nómada; en este texto maneja la frontera como una línea que establece la diferencia donde lo “otro” comienza y al traspasarla hay una transgresión, cuyo único fin es construir una visión propia.

El acto de cruce y de contacto con la mirada ajena, según Mary Louise Pratt, establece que la frontera es una “zona de contacto”, donde los sujetos culturales se encuentran y establecen una relación con los viajeros(as), quienes escriben sus relatos y reinventan a los otros: “Una perspectiva de contacto pone en relieve la cuestión en cómo estos sujetos son constituidos por sus relaciones con los otros” (Pratt, 1999, p. 32).<sup>18</sup>

La narradora negocia su autodesignación y autocreación, rechazando las culturas hegemónicas para crear discursos alternos, en este caso, la reivindicación como chicana sin ser excluida, lo que implica ser mestiza y

---

<sup>18</sup> Mary Louise Pratt, en *Los ojos del imperio, relatos de viaje y transculturación*, revisa el género del relato de viajes del siglo XVIII, cómo los colonizadores utilizan y representan a los colonizados, y a su vez, cómo los colonizados se apropian del conocimiento europeo para escribir sus propios relatos. Esta autora analiza las representaciones de los sujetos que narran sus aventuras e historias en sus encuentros. “El relato de viaje poscolonial de los años 1960, es examinado, por un lado, en relación a la propaganda de turismo y por otro, en relación con géneros contestatarios como el testimonio e la historia oral. Aquí también las manifestaciones de relación con la raza y el género están en cuestión” (Pratt, 1999, p. 29).

activista política. Este aspecto del viaje y del cruce hacia México orbita en torno a diferentes lecturas y ambigüedades:

The erosion of unifying concepts of national identity in the United States and in Mexico has made the border zone, once the periphery of both nations-states, the centre and the main item on the agenda. A hybrid culture has emerged which is rejected by both hegemonic centres who are both still holding, on the one hand, to the “American assimilationist dream” or, on the other, to the concept of the “*raza cósmica*”. The “cosmic race” imagined by José Vasconcelos, privileged, a hybrid race, a ‘mestizaje’ which recognized the indigenous make-up of the Mexican. [...] Literarily and figuratively, Chicanos also crossed the border to Mexico, and were mainly disillusioned. There no was no going back to the old country that had originally invited them to abandon its oppressing conditions. In the 1940s the cognitive dissonance of the Chicano translated into questions of “Where do I belong?” and “How do I balance two worlds that reject me?”, [...] a search for and creation of a new and radical identity, rejected and repressed in the United States and in Mexico (Klahn, 1999, pp. 48, 49).

En *Paletitas de guayaba*, como se revisó antes, emerge la experiencia femenina y el cruce metafórico en la apropiación de La Malinche, para matizar la postura ideológica y política y, de este modo, construir la etnicidad de la chicana desde parámetros que no fijen su identidad a un concepto de Estado-Nación. Marina a partir de estos cruces reconstruye su propia historia en la escritura del diario de viaje.

En esta narrativa, cruzar la frontera geográfica es una metáfora del proceso de escritura, es decir, la narradora sintetiza la confluencia de varios géneros literarios sin ceñirse a ninguno en concreto y así realiza, otro autodesplazamiento en el cruce textual hacia los “géneros prófugos”. Este relato se escribe fragmentariamente, esto es, la voz narrativa busca diferentes maneras de expresar sus recuerdos y reconstruir su subjetividad. Dicha estrategia narrativa recupera varios tipos de géneros, entre ellos el epistolar y

el diario de viaje, ya que, *stricto sensu*, se puede pensar en el primer y último relato como las únicas cartas que ayudan a la protagonista a recuperar y reescribir la memoria del viaje.

Asimismo, el viaje como tema y como forma se presenta a través del diario de viaje o cuaderno de notas personales, en el que la narradora escribe su historia posterior al viaje. El tema de la escritura dentro del texto es una estrategia de recuperación testimonial y ficcional de la experiencia personal. Marina la rescata gracias al cuaderno de notas del viaje, a manera de una narrativa autobiográfica, que se desplaza entre el presente de su vivencia identificada con una “memoria corta” y el pasado histórico, con una “memoria larga”:

Quando hice los apuntes en un cuadercito, la verdad es que no tenía ninguna intención de que todo aquello llegara a formar un texto. Lo hice, en primer lugar, porque me parecía que era lo que había que hacer uno al emprender un viaje —cualquier viaje que durase más de doce horas. Después, muchos años después, en una tarde nublada, una de esas que inspiran el trajinar en los escombros del pasado, descubrí el cuadercito. Al leerlo, me sentí feliz de haber recuperado algo de mi pasado que ya casi había olvidado. También sentí una leve diversión al descubrir que hubo un momento en que había sido tan ingenua. Los apuntes sobre este viaje concreto, o sea, sobre el traslado espacial por tren desde la frontera al D.F., abrieron las puertas a la memoria (Gonzales-Berry, 1991, p. 32).

Por medio del relato de viaje que escribe Marina se manifiestan las contradicciones del sujeto femenino, al igual que en las cartas y sus ideas ensayísticas. Sin embargo, en el diario de viaje se recupera la memoria a corto plazo de lo que Marina ve y vive en el viaje (anotaciones, impresiones y

reflexiones). Este pasado utilizable (*usable past*)<sup>19</sup> funciona para visualizar la construcción del imaginario de las chicanas, a partir de la experiencia personal para apropiarse de la “novela memorial”, como define Regine Robin al pasado colectivo que se está modificando o inventando (Robin, 1989).

Esta memoria a corto plazo de la experiencia personal de Marina se funde con el relato de La Malinche, que pertenece a una memoria colectiva e histórica a largo plazo, la cual se reactualiza en el imaginario cultural a partir de la vivencia de la narradora. Dentro del texto se diferencia el pasado, que se recupera a través del cuaderno de notas y de las cartas, con el presente de la escritura en relatos como los que Marina dirige a Sergio, las viñetas metaliterarias y la transfiguración del sueño de La Malinche que está recreando la narradora.

El diario del viaje constituye un proceso de recuperación y de reescritura de la memoria personal y de la colectiva: “El recuerdo venía envuelto en matices apasionados y arrebatos románticos, digo, el recuerdo, porque después de haber llegado al D.F. había abandonado el intento de documentar mis «aventuras» en el cuadernito. De él no existía ni siquiera un apunte. Sólo quedaba la memoria. Y una carta” (Gonzales-Berry, 1991, p. 32).

El texto que escribe Marina sobre su historia del viaje presenta la movilidad espacial como un factor determinante para explorar y asumir su identidad, donde “el relato de viajes es un género de lugar, mejor dicho de cambio de lugar y de permanente determinación de nuevos lugares” (Ette,

---

<sup>19</sup> *Usable past* lo utiliza Norma Klahn para designar la reapropiación de la memoria personal,

2001, p. 37). El cruce que decide realizar la protagonista de Estados rumbo a México no constituye una transgresión geográfica, pero sí lo es en tanto subversión del discurso patriarcal y formal.

Aquí se advierte cómo los conceptos de la frontera y de cruce fronterizo amplían los límites a la negociación de los mismos: “William Douglass, al plantear si las fronteras deben considerarse como muros o como puentes, señala que el significado del concepto de territorio, tanto físico como social y cultural no es algo dado, sino que está sujeto a una negociación continua. Las «fronteras» sociales, políticas y administrativas se manipulan por razones de interés personal” (Kavanagh, 1994, p. 30).

Marina escribe la memoria para autodesignarse y autonombrarse. Este personaje se convierte en una *crosscultural* y una *crossroads* de espacios y formas literarias, oscilantes entre dos o más puntos para expresar su identidad híbrida. El viaje a México se presenta como una estrategia de narración y de conocimiento que sigue un *cursus* de ida y vuelta, mientras la narradora se enfrenta no sólo a las diferencias culturales, sino también a sí misma como escritora y traductora cultural.

#### LA NARRADORA COMO ESCRITORA Y TRADUCTORA CULTURAL

La conciencia de la escritura en la narrativa de Gonzales-Berry permite establecer una relación metafórica entre el cuerpo textual y el cuerpo de la chicana, por medio de las fragmentaciones y de la identidad. Al principio de

---

histórica, colectiva y cultural, de acuerdo con Louis Parkinson Zamora (Klahn, 2000, p. 70).



*Paletitas de guayaba*, la identidad de Marina se encuentra dividida y la voz de la escritora construye el relato del viaje, pero invierte el sentido de división a través de la percepción dinámica de su identidad: autodesplazando y aceptando la diversidad textual y la mezcla cultural para dar un sentido al yo. El proceso metaliterario de la escritura de la memoria en este texto constituye la forma que encuentra la chicana para desplazar discursos de poder que se han concebido como fijos y, de este modo, legitima su propia narrativa de vida.<sup>20</sup>

La escritora como personaje manifiesta el proceso de escritura dentro del mismo texto y centra su capacidad de actuación (*agency*) mediante el acto escritural, como una forma de crear la subjetividad del yo textual y mostrar la ficcionalización de la narrativa que recrea la experiencia de la autora: “The constructive nature of the autobiographical project in which the «I» is made and remade” (Smith, 1987, p. 12). La figura de la escritora presenta una posicionalidad que se suma a la identidad de Marina, permitiéndole construirse a sí misma por medio de la imaginación. La protagonista escribe una narrativa autobiográfica cual si fuera un *collage* que expresa la hibridez de su identidad: desplazándose entre el ensayo social, la reflexión personal y literaria, además de la interpretación y traducción cultural.

---

<sup>20</sup> Klahn emplea la metáfora de la palabra “remember” en inglés y expone el proceso de la reconstrucción de la memoria como una forma de recordar y desrecordar: “El imaginario reconstruido a través de la memoria sirvió como un proceso para recordar a la comunidad fracturada e iniciar así el largo proceso de descolonización. En inglés «re/member» tiene la doble acepción de recordar — re/memorar— o sea «to re/member» en efecto, la colonización del imaginario había sido desmembrado (*dis-membered*), en consecuencia, des/memorando a la comunidad” (Klahn, 2000, p. 69).

La estructura fragmentada e híbrida de *Paletitas de guayaba* puede verse en dos figuras: la escritora y la traductora cultural, ambas representaciones constituyen un autodesplazamiento de la identidad de la narradora, pero también muestran una estrategia narrativa de autodesplazamiento formal, de resistencia y legitimación de su textualidad diferente. La narradora, al concebirse como escritora chicana, se transforma también en una traductora cultural que interpreta y traduce una realidad propia y colectiva.

En primera instancia, la escritora permite a Marina adquirir voz, apropiándose de su historia y reescribiéndola, transgrediendo la historia oficial o las representaciones de los “otros”. La figura de la escritora reclama la apropiación de la palabra, (ser dueña de su relato) que, según Margo Glantz, se le ha negado históricamente, por ejemplo, a La Malinche en su representación general: “La voz es el atributo principal, o más bien literal, de la lengua. Quien no tiene voz no puede comunicar [...]. ¿Por qué, entonces, Marina, la de la voz, nunca es la dueña del relato? Su discurso soslayado por la forma indirecta de su enunciación, se da por descontado [...]. Su discurso es el del otro o de los otros. La palabra no le pertenece” (Glantz, 1994, pp. 87, 89, 90).

Esta necesidad del habla y de la escritura son dos aspectos que no se pueden disociar para las escritoras chicanas, como menciona Anzaldúa: “La llorona que, con su grito, nos da permiso a nosotras de gritar, de protestar, de hablar. Para mí el habla y la escritura están bien pegaditas: si yo no puedo

decir cosas, no las puedo escribir; si puedo escribir de algunos temas, los puedo hablar” (Joysmith, 1993, p. 13).

Marina tiene voz como narradora y protagonista; del mismo modo, La Malinche de Gonzales-Berry también se transforma en narradora y se agrega la voz de la escritora, que aparece desde las primeras páginas, donde Marina se refiere a la escritura de su texto: “Pues ¿qué hago? La escribo o no la escribo. Ya la tengo formada palabrita por palabrita aquí en la mente. Pero qué saco yo con escribirle. Eso ya terminó [...]. A ver, podría decirle algo así: *Aquí voy en una aventura que borrará para siempre el olor de tu carne y el recuerdo de tu tacto y de tu voz que aún envuelven mis sentidos*” (Gonzales-Berry, 1991, p. 16).

Las cursivas de esta cita retoman una parte textual del inicio de esta narrativa que aparece en forma de carta. Marina escribe citándose a sí misma y recurriendo a la metacritura. Los diferentes tipos de relatos se mezclan para dar origen a un mosaico de voces narrativas que cuentan la historia del viaje de la protagonista, a la vez que se narra la escritura del mismo texto, ya que el itinerario privado se ensaya entre el mito, la historia y la creación literaria.

En el apartado anterior se revisó la narrativa que escribe Marina y se dijo que el cuaderno de notas o diario de viaje funciona para guardar o registrar los recuerdos de la experiencia del viaje; mientras que existen dos cartas y los demás relatos que en realidad presentan toda la narrativa como una recreación del viaje a México y del pasado histórico. En primera

instancia, en casi todas las historias Marina expresa sus meditaciones y sus recuerdos dirigidos a una segunda persona, a veces un personaje masculino y, en otras, al lector. La primera carta, escrita desde Nuevo México, está fechada así, el desierto, 12 de diciembre: “No sé por qué me he molestado en escribir esta carta [...]. P.D. Por favor, no contestes. Quiero que sea mía la última palabra sobre este capítulo de mi vida” (Gonzales-Berry, 1991, p. 8). Ésta es una carta en respuesta a la que Sergio le había enviado antes, fechada en “México, D.F., 16 de septiembre”. El discurso de la pérdida amorosa une textualmente el principio y final de esta narrativa, creando una lectura circular donde el viaje geográfico se concreta en un viaje literario. Aunque cuando los distintos relatos podrían leerse como cartas dirigidas a una segunda persona, rompen con la convención de la primera carta, ya que en los siguientes no aparecen fechas ni nombres, como sí ocurre con la primera y última cartas.

Marina se dirige a una segunda persona como recurso para salir del silencio. La narradora se remite a sí misma en la añoranza de un diálogo, que es más bien un monólogo.<sup>21</sup> El interlocutor es la misma narradora que necesita justificar un conjunto de emociones, planteamientos existenciales y socioculturales.

---

<sup>21</sup> En las misivas, la persona que escribe crea una segunda persona a la que dirige, expresando un diálogo imaginario, casi como una forma de recordarnos a nosotros mismos: “A first person compulsively buttonholes a second person who seems to be simultaneously inside and outside the fictional scene, inside and outside the speaking self. [...] Through this form of asymmetrical interlocution, the narrators interpellate the other(s), who remain silenced in the text, creating the effect of a monologue constructed in the present, through remembrance” (Cohn, 1978, pp. 178, 181).

En *Paletitas de guayaba* se recurre a las cartas para dar una idea de veracidad, pero el “tú” al que se dirige es totalmente una ficción: “The author was asked whether the presence of a “you” (*tu*) which is addressed by an *I* is an essential element in the autobiography. It is noteworthy that autobiography is a dialogue in which the *I* does not wait for response (Starobinski, 1971, pp. 295-296). Este proceso de autodescubrimiento utiliza al “otro” imaginario como un puente para llegar a sí misma, afirmando su yo con su voz de mujer y de escritora, a la vez que niega la voz al sujeto masculino. Esta segunda persona a quien se dirige la narradora también puede configurarse como el lector con quien dialoga para legitimar su discurso feminista:

Se habrán preguntado más de una vez por qué es que no le he dado ni voz ni corporeidad a él. De eso no estoy totalmente segura. No obstante, les ofrezco algunas posibilidades que se me ocurren a medida que voy poniendo los dedos en las teclas: 1) la técnica la vi en la novela de un escritor mexicano y me dejó muy impresionada; 2) no lo recuerdo bien, o lo recuerdo muy bien pero es tan dulce el dolor de ese recuerdo que no quiero compartirlo; 3) él realmente es el/la lector/a con quien desea Mari entrar en una íntima relación; 4) habrá entre ustedes quienes dirán que él nunca existió, que no es otra cosa que la proyección de su/mi/nuestra visión particular del varón ideal, o sea, el Segundo Sexo inventando al Primero tal como quisiera que fuera (Gonzales-Berry, 1991, p. 39).

La disección del acto de escritura de la narrativa señala nuevamente su relación con lo mexicano y el juego de la voz narrativa, donde el yo se autodesplaza en otras voces. La multiplicidad de voces reafirma la capacidad de la narradora como escritora que autoriza el proceso de creación e invención de la memoria.

En el ensayo “*The Mixquihuala Letters: Castillo’s Subversive Agenda*” (1993), Erlinda Gonzales-Berry discurre sobre el sentido de transgresión y subversión de las escritoras chicanas y de las narradoras como escritoras. Su texto se concibe entre la ambigüedad de la invención y el recuerdo, sin embargo, su función no sólo consiste en recrear, ya que la memoria es también una estrategia política de recuperación de la comunidad mexicoamericana, es decir, un discurso de resistencia. La hibridez formal y las voces en este texto proponen un posviaje que se convierte en el relato de vida de la narradora, como en el siguiente pasaje:

No sabré decir exactamente cuándo me dio por juntarlo todo, digo los apuntes del viaje y las memorias de postviaje en un texto. Creo que la culpa habría que echársela a los apuntes [...]. Una vez decidida a escribir el texto, me pareció lógico empezar desde el principio y proceder en forma cronológica hasta el fin, aunque debo admitir que no estaba segura de a cuál fin me refería, pero sentía la certidumbre de que dicho fin se presentaría a su debido tiempo. Como ya se habrán dado cuenta, no resultó así el asunto. A medida que iba escribiendo a máquina (y redactando, inventado (¿) los apuntes, los cuales me parecían de alguna manera auténticos y objetivos, precisamente por ser apuntes, se me aferraban los recuerdos no-apuntados y, por lo tanto, menos empíricos, pero no menos insistentes. Casi sin darme cuenta empecé a mezclar los apuntes con los recuerdos (y ¿qué de las fantasías?). Resulta superfluo decirles a ustedes que todo se volvió un carnaval, o sea, un enmarañamiento de pasado, presente y futuro. Durante varios días me molestó la pérdida de lógica temporal, pero al fin resolví que lo que iba a ser la segunda parte, (había proyectado dividir el texto en dos partes: 1) la ida y 2) la estancia; lo de la vuelta no me interesaba del todo puesto que había regresado rápidamente por avión engrifada hasta las orejas y poco o nada recuerdo de ella); también era parte del viaje, si no en el sentido geográfico-espacial, ciertamente en el sentido espiritual. Pero de eso ustedes ya habrán intuido lo obvio (Gonzales-Berry, 1991, pp. 32-33).

Marina elige ser creadora de su historia como una parte vital de la autorrepresentación del sujeto autobiográfico. Si en la primera parte del texto

imperera un tono entre el deseo o la nostalgia por el aspecto amoroso, también existe el deseo del inicio de una nueva vida o una nueva conciencia que se concreta en su papel como escritora. Es decir, la narradora quiere poseer una visión que legitime sus formas de crear y de vivir: “we are creating not only a new poetics with our own language but a new *conscientización*” (Castillo, 1994, p. 171). La exploración de esta actitud creativa por medio del lenguaje conduce al autorreconocimiento de la situación personal y del compromiso social al ficcionalizar el testimonio de la historia de Marina.

La figura de la escritora lleva a cabo también la función de una intérprete o traductora cultural que, en este caso, identifica a la narradora con La Malinche. La protagonista del texto, al igual que La Malinche se mueve entre lo indígena y lo español, se encuentra entre dos culturas y dos idiomas. El manejo de lenguas es un aspecto importante para tener la capacidad de transformarse, lo que le da el carácter de traductora a La Malinche en la historia: “Malitzin llegó a ser conocida como la lengua, metáfora usada por Cortés y los cronistas de la conquista para referirse a Malintzin la traductora” (Alarcón, 1993b, p. 21).

Erlinda Gonzales-Berry escribe su narrativa en español como un acto de resistencia al inglés, a la vez que presenta la diferencia de su conocimiento del español por ser de Nuevo México: “En el estado de Nuevo México se descubrió que la lengua oficial debe ser el español” (Bruno, 1997, p. 12).<sup>22</sup> Sin embargo, la narradora muestra el manejo del español y el inglés, pero el

sentido de la traductora es una metáfora de la capacidad de las escritoras chicanas para percibir su realidad intercultural al interpretar y mezclar diversos idiomas, tradiciones literarias, culturales y recuperarlos en el texto creativo. La escritora adquiere la función de una *crosscultural* debido al conocimiento de otras tradiciones culturales y a la traducción o reinterpretación de los símbolos y costumbres, como se aprecia con la apropiación de La Malinche: “This episode in Erlinda’s novel dialogues with other contemporary texts by Chicanas that subvert the patriarchal interpretation of La Malinche as *traidora*/traitor of her race, reinscribing this figure as *traddutora*/translator —one who «brings» from one side to the other (*traslada*) two different traditions (two ways or traer, of bringing)” (Torres, 1995, p. 8).

Marina actúa como mediadora entre dominios culturales e históricos antagónicos y “traduce” dos diferentes tradiciones, aunque en este texto se centra más en la mexicana. La palabra traidora se relaciona con la capacidad de hablar por sí mismas y no por la comunidad, como una manera de desafiar al grupo para ejercer el deseo propio: “De este modo, asumir una voz individualizada no maternal, como la de las chicanas durante y después del movimiento chicano (1965-1975), fue razón para que algunos las llamaran malinches o vendidas, lo que las impulsó a reivindicar a La Malinche en una

---

<sup>22</sup> La autora recientemente tradujo su obra al inglés, “She has recently completed a translation of her novel, *Paletitas de guayaba*”, en <<http://www.chicanas.com/chicadcmc.html>>.



variedad de formas” (Alarcón, 1993b, p. 25).<sup>23</sup> La traducción se veía como una traición al sentido primero o “auténtico”, pero precisamente en esto consiste el juego metafórico de estas escritoras, que interpretan y reinvierten los significados para mostrar la diversidad de sentidos, proponiendo la creatividad y el deseo de transformar las funciones culturales. Si las escritoras quieren adquirir una voz propia, necesitan apropiarse de las creencias culturales, no sólo como una forma de restaurar un discurso ideológico, sino también en un sentido espiritual que las lleve a valorarse con base en su cultura.

Según Naomi Helena Quiñones, la figura de La Malinche se convierte en una expresión que propone la creatividad poscolonial al ser una intérprete de dos culturas, que se encuentra en un proceso de resistencia, adaptación e interpretación:<sup>24</sup>

The role of the interpreter is like of that of the postcolonial writer, caught in the conflict between destruction and creation. Discussion of the Spanish conquest of Mexico establishes a relevant entry into an examination of Chicana postcolonial writing since it serves as the

---

<sup>23</sup> Norma Alarcón dice que el título de su ensayo lo toma de un poema de José Emilio Pacheco “traddutore, traditori” (traductor, traidor). “En el poema, Pacheco menciona a los tres traductores conocidos de la época de la conquista: Jerónimo Aguilar, Gonzalo Guerrero y Malintzin [...]. Los traductores, que utilizan el lenguaje como su agente mediador, tienen la capacidad, consciente o inconsciente, de distorsionar el suceso, expresión, texto o experiencias ‘originales’, volviéndolos falsos, «impuros». El enmarañamiento cultural y biológico de México se debe a la propiedad metafórica del lenguaje y a los traficantes del lenguaje. Al traducir, al convertir, al transformar una cosa en otra, al interpretar (significados todos, sugeridos por el diccionario), el «original»; que en teoría establece una conexión clara ente las palabras y objetos, se desbarata y corrompe. La «corrupción» que se lleva a cabo cuando existe una mediación lingüística puede convertir al hablante en traidor a los ojos de los demás; no sólo en un traidor, sino un traidor a la tradición representada y expresada en el suceso, expresión, texto o experiencia original” (Alarcón, 1993a, p. 29).

<sup>24</sup> En la literatura chicana el idioma es un aspecto importante y sumamente maleable, dónde la lengua es una expresión cultural y política: “Bilingual text, or code switching, is a form of language variance common to postcolonial writing. The appropriation of language in first wave Chicana writing takes the form of code switching, the use of untranslated words, or writing texts exclusively in Spanish. Thus, English becomes descentered” (Quiñones, 1997, p. 301).

historical turning point in the creation of “mestizaje” (mixed races). Within this context, the role of first interpreter surfaces a major Mexican historical figure, Malintzin (Quiñones, 1997, p. 295).

En el discurso feminista de las chicanas, La Malinche aparece como una intérprete de culturas y enmarca discursos de diferencia, de adquisición y de autorización de poder (*empowerment*), como una estrategia para reinterpretar el pasado.<sup>25</sup> Marina cruza la frontera y lleva a cabo un cruce de conocimientos que se reactualizan constantemente: “La frontera se convierte en una abstracción que sirve para delimitar las otredades, mientras que los/as migrantes son sólo portadores/as de códigos cruzando las abstractas fronteras, entre territorios que son sólo grandes espacios semióticos” (Barrera, 1995, p. 14).

En *Paletitas de guayaba* la frontera designa el lugar donde los sujetos cruzan y establecen diálogos, a la vez que se contrastan sus posiciones y visiones del mundo en relación con las influencias culturales. Este cruce del conocimiento de lo mexicano lo revisa la narradora también mediante el ensayo social, a partir de la experiencia de lo vivido y de lo leído en autores o pensadores mexicanos que Marina “traduce” o interpreta para la comunidad mexicoamericana. Según Molloy, el acto de la lectura y la repetición vertiginosa del mismo gesto del que nace se continúa en el acto

---

<sup>25</sup> El uso de *empowerment* es muy común en la bibliografía teórica que analiza los procesos de adquisición y relaciones de poder. Literalmente, el término se traduce al español como autorizar, dar poderes, habilitar o apoderarse de algo. La teoría poscolonial y feminista, utilizada por varias de las escritoras y críticas chicanas, usa regularmente este término para referirse a los procesos por los cuales los actores sociales que se encuentran en posiciones subalternas, luchan políticamente por adquirir mejores posicionamientos sociales, siendo reconocidos (adquiriendo autoridad, legitimándose, habilitándose) dentro de un sistema social “x”. Por todo lo anterior, *empowerment* reviste un claro sentido político y social, dotado de una fuerte carga teórica y sociológica, que resulta esencial dentro de la crítica literaria chicana.

autobiográfico, pues hay un proceso de apropiación de lo leído (Molloy, 1996). La narradora parece una investigadora social que busca explicar por qué en México los mexicoamericanos tienen una denotación negativa, para lo cual retoma en varias partes de su narrativa a escritores, pintores y pensadores para construir y borrar una memoria cultural e histórica que se reinterpreta una y otra vez:

Quisiera hacer una encuesta sobre las actitudes de los mexicanos hacia los chicanos. ¿Qué te parece? Podría incluir cosas sobre los aspectos culturales, políticos, lingüísticos, fuentes de información, etc. [...]. Igual que les expone Leopoldo Zea a los latinoamericanos afirmar su barbarie y utilizarla como marco teórico para definir el mundo occidental, o sea, aquella realidad extranjera que quiso despreciar lo americano al aludir a ello como la barbarie. Me parece que son nociones análogas, el chicanismo y la barbarie; en ambos casos se vuelve positivo y motivo de autoafirmación lo que en otra ocasión fue negativo y denigrante [...]. ¿Palabras, qué haremos para restituirles su significado? Ahora mismo lo que ocurre allá es algo insólito y no dudaría se hayan borrado, pero quedaría alguna forma de la memoria (Gonzales-Berry, 1991, pp. 14, 37).

La literatura de este grupo minoritario invierte las denominaciones negativas de los grupos hegemónicos (el estadounidense y el mexicano); así, lleva a cabo un discurso social y de resistencia en un relato de traducción que utiliza las fuentes literarias y la memoria colectiva del legado mexicano. La experiencia y la escritura de la misma expone la exaltación de la diferencia frente a la uniformidad, de lo nomádico frente a lo fijo, lo chicano surge como una transgresión de la homogeneidad cultural de ambos lados de la frontera en la reinención de la tradición.

La identidad chicana de la narradora se configura por medio de la escritura de los relatos como una narración de vida ficcional. El hecho de

recrear a La Malinche, lo que ha vivido y leído Marina a través de la escritora, es parte de las transgresiones y los cruces que llevan a reconstruir lo mexicano en la identidad chicana: “Las metáforas que relacionan los conceptos de hibridismo cultural, cruce de fronteras, la transculturación y el “mestizaje” se convierten en este contexto en el espacio desde el cual se propicia la reconstrucción de la tradición de la “mexicanidad” (Velasco, 1995, p. 257). Esta propuesta guía la identidad de Marina hacia un fuerte sentido de identidad colectiva, no sólo en el cuestionamiento y replanteamiento de lo mexicano o de la “mexicanidad” como una idea a priori, sino en la aceptación personal, espiritual y política de la chicana.

La escritora, la nómada, la mujer chicana que escribe cartas y el diario de viaje se unen en una sola, al igual que esta narrativa híbrida reivindica a su gente y a sí misma. La recreación de lo vivido, la confesión íntima de su pérdida amorosa, su desencuentro con México y el encuentro con su identidad chicana crean una oscilación entre la voz testimonial y la reinterpretación mediante un narrador omnisciente que reúne todas las voces en un texto ficticio:

Desde dentro, desde fuera, yo, tú, ella, Mari. ¿Cómo narrar un sueño? ¿Es la soñadora la narradora? ¿Es la camarógrafa? ¿Es también la soñada? ¿La actriz? La soñadora está afuera viendo el sueño. Se ve a sí misma, así que también está dentro. Está fuera y está dentro. Desde fuera percibe la acción visualmente como observadora omnisciente. Desde dentro se siente observada, desde fuera por sí misma. Se siente lejos, distanciada de los soñados; se siente cerca, emocionalmente ligada a la acción. ¿Qué diferencia hay entre el sueño y la narración? (Gonzales-Berry, 1991, p. 78).

La chicana que viaja en tren y cruza geográfica, cultural y literariamente la frontera, reconstruyendo la tradición de México. Las mestizas, como las chicanas, emprenden un camino de autodesplazamientos de identidades: entre la mujer, la escritora y, en este caso, también la traductora; imágenes de sí misma se reactualizan constantemente en la reescritura de la memoria.

## **Capítulo V**

### **La construcción de la identidad y la solidaridad a través de una narrativa poética y cultural**

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

DICHO POPULAR

Naming is a difficult and time-consuming process; it concerns essences, and it means power.

JEANETTE WINTERSON

Yes, I love my culture, yet I find it very oppressive. [...]. On the other hand, I can't live in America, or I do live here but, in some ways, almost like a foreigner.

PILAR RODRÍGUEZ ARANDA

## LA RECREACIÓN DE LA EXPERIENCIA FEMINISTA Y LA TRANSGRESIÓN COMO PROYECTO DE ESCRITURA

La literatura chicana tuvo un momento importante con la publicación de *La casa en Mango Street* (1995) de Sandra Cisneros,<sup>1</sup> quien originalmente la escribió en inglés (*The House on Mango Street*, 1984). Esta obra ha sido una de las más leídas y traducidas y, cronológicamente, la primera de las cuatro que se comparan en esta tesis. Sandra Cisneros escribió una historia sobre la experiencia latina en Estados Unidos, con un lenguaje poético que da vitalidad a la literatura chicana contemporánea dentro de la comunidad mexicoamericana y en la cultura estadounidense.

*La casa en Mango Street* es un texto breve y con una estructura aparentemente sencilla, pues a primera vista es un conjunto de cuarenta y cuatro cuentos o viñetas, entrelazados por la voz de la protagonista y narradora, Esperanza Cordero, quien configura su identidad en un recorrido por su infancia, la cultura latina y sus deseos individuales; no obstante, es

---

<sup>1</sup> Las citas corresponden a la edición en español traducida por Elena Poniatowska y Juan Antonio Ascencio.

un texto más complejo en relación a las ambigüedades de los usos autobiográficos.

Estas ambigüedades entre la autobiografía y la ficción muestran el entrelazamiento de la vida de la autora, Sandra Cisneros y su protagonista, como una estrategia del yo narrativo y su autorrepresentación.<sup>2</sup> La protagonista al igual que Cisneros, vivió su niñez en un barrio urbano de la ciudad de Chicago y pertenece a una familia de herencia mexicana.<sup>3</sup> Estos datos biográficos, junto con algunas marcas que deja la autora dentro del libro, permiten al lector eslabonar ambas historias, la del referente histórico y la del personaje literario.

En la versión en inglés de esta narrativa existen algunas marcas de la autora; por ejemplo, al inicio aparece una página de citas del mismo texto pero sin aludir a Esperanza y, al final de todo el libro, se insertan algunos datos biográficos de Cisneros. Aunque esto es común en muchas publicaciones, tales referencias intratextuales “constatan” y mantienen las

---

<sup>2</sup> La crítica literaria ha contemplado la lectura autobiográfica, relacionando la vida de la autora y la de la narradora. Véase “Sandra Cisneros. Chicago, Illinois, January, 28, 1982”, en Wolfgang Binder, ed., *Partial Autobiographies. Interviews with Twenty Chicano Poets*, Erlanguen, Palm & Enke, 1985, pp. 54-74 y “My Wicked, Wicked Ways: The Chicana Writer’s Struggle With Good and Evil or Las Hijas de la Mala Vida” (ponencia en la Convención de MLA, Chicago 1985) y Yale University (primavera de 1986). Si se revisara la bibliografía ensayística de Cisneros se trazaría este puente entre la escritora y la crítica literaria, entre la vida y la obra como una forma de crear.

<sup>3</sup> Cisneros nació y creció en Chicago. Su padre era de la ciudad de México y su mamá de Chicago. Perteneció a una familia de la clase trabajadora y fue la única mujer de seis hermanos. Ellos frecuentemente cambiaban de casa, de un barrio a otro. Pudieron pagar un pequeño departamento en un barrio puertorriqueño, al lado norte de Chicago. Este escenario fue la inspiración de su texto, publicado en 1984 y con el cual ganó el Premio Columbus American Book Award en 1985. Su obra apareció al principio en varias revistas, sobre todo poemas como “Rossvelt Road” escrito en 1977, “My Wicked, Wicked Ways” en 1978, *Bad Boys, Woman Hollering Creek and other Stories* (1991). Actualmente ella es una de las escritoras chicanas que ha recibido más premios y reconocimiento por su trabajo (Joysmith, 1993b; Cisneros, 1993; Magaña, 1992).



similitudes entre la autora y la narradora dentro del mismo libro. Es decir, a lo largo de la lectura sabemos que se refiere a un personaje de ficción, pero existe una reconstrucción intencional de la historia de vida a través de la imaginación. Es importante advertir aquí, que el manejo del inglés constituye una estrategia política para las chicanas, lo que se revisará en el último apartado de este capítulo.

*La casa en Mango Street* no es una autobiografía tradicional —como si sucede con *Calle Hoyt* y, de alguna manera, con la primera lectura de *Canícula*—, sino como un texto de ficción que recurre a lo autobiográfico para crear una apertura del género y desubicar a su texto, creando un estilo propio e híbrido al catalogarlo como: novela, conjunto de cuentos o viñetas, o relato de crecimiento, lo que evidencia el uso de varios recursos narrativos.

La estrategia de Cisneros es más parecida a la de Erlinda Gonzales-Berry que a la de Mary Helen Ponce, ya que aquella escribe la vivencia como neomexicana y utiliza el personaje Marina; mientras que ésta usa su nombre para llamar a la protagonista. Sin embargo, en las tres escritoras aparece la ambigüedad respecto de la memoria, mezcla de imaginación y recreación de la vida. Sandra Cisneros, además, en la narración de la protagonista da un tono autobiográfico, ya que ésta cuenta parte de su vida y la escribe; es decir, Esperanza, a su vez, reconstruye una identidad de ficción y autobiográfica dentro del texto. Estos procesos de reconstrucción de la memoria y la invención nos harían pensar en varias identidades presentes: el yo referente

(Cisneros), el yo textual (Esperanza) y el yo que escribe acerca del yo (Azucena que se desempeña como sujeto autobiográfico y escritora autobiográfica).

Sandra Cisneros, al designar a la narradora con un nombre diferente al suyo, crea una distancia entre ésta y la autora; incluso, la narradora también usa otro nombre para transformarse. Empero, la autora reconstruye su infancia y paso a la adolescencia en la historia de Esperanza. No obstante, la voz narrativa se introduce a sí misma y ensaya un tono autobiográfico, adquiere voz para relatar las historias de otros.

La voz de la autora desaparece para otorgar “verdad” a una identidad ficcional; es decir, desaparece el nombre de Sandra Cisneros para ejercer el poder de nombrar. La narrativa femenina de Cisneros recrea la autorrepresentación de Esperanza para adquirir visibilidad a través de su personaje y, de este modo, da presencia “A las mujeres, to the women”, a quienes dedica su libro.

La narrativa autobiográfica propone maneras diversas de estructurar, recrear y ejercer su “verdad” a través del texto literario: por un lado, la rememoración de la vida de Cisneros y, por otro, la clara intención de ficcionalizar. De esta forma, la autora y narradora ejercen su actuación (*agency*) dentro de la textualidad femenina chicana.

La relación con las mujeres y su comunidad demarca su postura femenina, por lo cual mantiene una actitud de revisión y reflexión de su cultura. Así, es vital la elección de una denominación como grupo cultural y como individuo, es decir, dónde y cómo ubicarse. La representación y

recreación de ámbitos geográficos, culturales y textuales constituyen una transgresión de lo establecido al reconfigurar espacios propios, que se concretan en la denuncia de la doble marginación de las mujeres chicanas:

Thus Chicanas note how they are silenced both by the society at large as racial and ethnic others and by their society at home, which imposes upon them, as gendered others, the charge of tradition. Notions of double silencing, double marginalization, and double oppression become the central tropes motivating Chicanas toward greater involvement in cultural and political worlds (Pérez-Torres, 1995, pp. 50-51).

La protagonista de *La casa en Mango Street* elabora su punto de vista de lo anglo y lo mexicano, evaluando su posición doblemente marginal, a través de una lucha cultural y política, según lo ha afirmado la misma Sandra Cisneros, en el momento de asumirse como chicana y feminista: “Yo no tenía conciencia de ser chicana o feminista hasta después de serlo, así como no se puede nacer feminista, es algo que eliges llamarte políticamente” (Joysmith, 1993b, p. 4). La narradora de *La casa en Mango Street* desarrolla esto veladamente, es decir, existe una denuncia y un compromiso político que está detrás de la historia de búsquedas personales de la protagonista.

Esperanza no sólo es chicana, sino, en un marco más amplio, también latina o hispana,<sup>4</sup> aunque es importante su posición frente a su legado

---

<sup>4</sup> En *La casa en Mango Street* generalmente se usa el término hispano, sin embargo, he elegido ambos términos de manera equivalente, pero conviene entender que la referencia a hispano unifica varios grupos étnicos por el uso del idioma español y ha sido utilizado como una clasificación también de la cultura dominante, mientras que el término latino es más nuevo y tiene otros matices, como se observa a continuación: “No hay duda de que el intento de presentar a los latinos como una minoría homogénea o como un grupo étnico es relativamente reciente [...]. Hasta principio de la década de 1980, a los mexicanos, puertorriqueños, cubanos, centroamericanos y sudamericanos, e incluso españoles, se les consideraba en Estados Unidos como unidades independientes, nunca como parte de un todo unificado” (Stavans, 1999, p. 23).

mexicano. Ella misma no se define siquiera como mexicana, puesto que la presencia geográfica de México no es tan determinante como en las narraciones ya analizadas. Más bien, este aspecto se relaciona con la postura de Cisneros de valorar y mantener un legado cultural muy distante temporal y geográficamente, objeto de un proceso de recreación.<sup>5</sup> Sin embargo, la autora reitera la diferencia de su identidad, lo cual lleva a recrear su pasado en la historia de Esperanza, quien a su vez sigue una trayectoria propia sin olvidar su herencia cultural, como lo comenta Cisneros en una entrevista:

I knew I was a Mexican woman. But, I didn't think that had anything to do with why I felt so much imbalance in my life, whereas it had everything to do with it ¡My race, my gender, and my class! And it didn't make sense until that moment, sitting in that seminar. That's when I decided I would write about something my classmates couldn't write about. I couldn't write about what was going on in my life at that time. There was a lot of destructiveness; it was a very stressful time for that reason, and I was too close to it, so *I chose to write about something I was far removed from, which was my childhood* (Rodríguez, 1990, p. 65. Las cursivas son mías).

Las coincidencias del espacio, de la vida de la narradora y la autora no son formas de verificar la historia, pero sí otorgan verosimilitud al proceso de recreación del sujeto femenino y de la identidad de la chicana, sobre el cual Cisneros afirma: "All fiction is non-fiction". Esta afirmación constata la

---

<sup>5</sup> Sandra Cisneros señaló en un entrevista cómo su relación con México forma parte de un proceso de recreación y revisión del legado cultural: "Muchas generaciones de mexicanos en Estados Unidos tienen una imagen tan sentimental y rosa de México como la que nosotros tenemos de nuestra infancia. Nosotros crecimos en Estados Unidos y mi imagen de México está en las películas mexicanas en blanco y negro y en los boleros de Agustín Lara... Un país que nunca ha existido, quiero decir. Yo entiendo bien que quiere decir Rushdie cuando habla de *Imaginary Homelands*. Y a veces hacemos el ridículo tratando de parecer más mexicanos que los mexicanos de México. Tenemos miedo de dejar de ser mexicanos, de haber dejado de ser mexicanos. Mi generación habla pues como subtítulos de películas porque nuestro español no surge de una realidad cotidiana sino que viene de películas, de libros, de afiches de Frida Kahlo... Hablamos como subtítulos de una película de Buñuel" (Magaña, 1992, pp. 22-23).

función de la imaginación en *La casa en Mango Street*, pero también sostiene que todas las historias narradas son “verdaderas” porque fueron tomadas de experiencias propias y de otras personas de la comunidad, según lo menciona Cisneros:

That's a question that students always ask me because I do a lot of lectures in Universities. They always ask: "Is this a true story?" or, "How many of these stories are true?" And I have to say, "Well they're all true". *All fiction is non-fiction*. Every piece of fiction is based on something that really happened. On the other hand, it's not autobiography because my family would be the first one to confess: "Well it didn't happen that way". They always contradict my stories. They don't understand I'm not writing autobiography. What I'm doing is I'm writing true stories. They're all stories I lived, or witnessed, or heard; stories that were told to me. I collected those stories and I arranged them in an order so they would be clear and cohesive. Because in the real life, there's no order (Rodríguez, 1990, p. 64. Las cursivas son mías).

Esta ambigüedad respecto al carácter autobiográfico y la ficción de *La casa en Mango Street*, reitera la importancia del sentido testimonial. De acuerdo a esto, la narración de vida de las historias “escuchadas” y “vistas” de otras mujeres e integradas en el texto, crean formas para legitimar y transformar las voces que se encuentran en los márgenes, donde la “Autobiography was used strategically to put in place a discourse of lives that have been constructed as “marginal” (Gilmore, 1994a, p. 228). La retórica feminista de este tipo de textos retoma lo autobiográfico para elaborar la autorrepresentación de la voz narrativa, la cual negocia aspectos como la clase social, el grupo étnico, la sexualidad y la concreción de los sueños personales.

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

#### EL RELATO DE CRECIMIENTO Y EL CONFLICTO CON LOS MODELOS CULTURALES DE LA COMUNIDAD

El sujeto autobiográfico asume la voz de una niña que reflexiona sobre sí misma y su contexto cultural, que guía al lector en el conocimiento de su mundo, a medida que ella descubre su yo en movimiento. Aquí, el relato de infancia se narra en presente para recuperar el pasado, creando una oscilación entre la voz inocente de la niña y la irreverente de la escritora que desea ser Esperanza.

La narradora denuncia la marginación y crea *esperanza* a través de la ficción, lo que sucede en general con el texto autobiográfico que narra la infancia, como lo menciona Silvia Molloy: “Estos relatos de infancia deben considerarse no sólo dentro de un amplio contexto cultural, sino dentro del marco constituido por la ficción del propio autor. Sirven a menudo como pretextos, como narrativas precursoras: el relato de niñez funciona como matriz generadora de ficción a la vez que de vida” (Molloy, 1996, p. 170).

El sentido de solidaridad de la protagonista produce un proyecto de escritura que no es simplemente la historia de una niña que recorre las calles

del barrio para compartir sus vivencias, sino que también realiza una retrospectiva de la situación que viven las mujeres mexicanoamericanas e hispanas, añade un gesto personal y político: “The personal as political is not a simile, not a metaphor, and not an analogy [...] so that, to know the politic woman’s situation is to know women’s personal lives” (Mackinnon, 1981, pp. 20-21). La narración propone entonces una lectura comunitaria y política desde una historia privada, donde el sujeto femenino inicia un proceso de conocimiento de sí misma y de su realidad.

La crítica Annie Eysturoy analiza este texto como una novela del *Bildungsroman* o relato de crecimiento,<sup>6</sup> lectura que se relaciona con la situación de aprendizaje de la narradora entre el yo y el contexto sociocultural. Esta lectura de *La casa en Mango Street* no se circunscribe, necesariamente, a un género literario; al contrario, el interés consiste en estudiar la intersección de formas y lecturas. Sin embargo, se ubica al relato de crecimiento (donde se practica lo autobiográfico) como una narración en proceso, y no en pasado, es decir, donde la narradora va descubriendo y describiendo su contexto vital en una acción continua y subjetiva:

Sandra Cisneros gives voice to the ordinary experiences of a young Chicana by letting Esperanza tell her own coming-of-age story, thus articulating the subjective experiences of the female “I” who resists entrapment within socio-cultural norms and expectations. The narrating “I” stands in a dialectic relationship to her socio-cultural context, and it is through the very act of constructing and telling her

---

<sup>6</sup> Con la revisión de Eysturoy del texto *Daughters of Self-Creation. The Contemporary Chicana Novel*, el género de la novela del *Bildungsroman*, el cual se inserta dentro de una tradición europeísta y masculina de la novela de crecimiento. La lectura de Eysturoy propone que las chicanas plantean sus propias características identificadas con este género literario de la novela contemporánea, desde sus posturas étnica y de género.

own story that Esperanza resolves the contradictions that inform her life (Eysturoy, 1996, pp. 89-90).

El aprendizaje de la protagonista de Cisneros se presenta por medio de actos de subversión y transgresión con los valores de la comunidad, donde la recreación de la infancia y el proceso de crecimiento de Esperanza originan una confrontación con su pasado y su presente; expone las contradicciones entre su yo y el contexto cultural en un conflicto y una resistencia. Por el contrario, la narradora de Mary Helen Ponce remite a una relación armoniosa con la comunidad y guarda recuerdos felices de su infancia; aquí no hay una ruptura con las reglas sociales, ya que el personaje femenino no se resiste a la estructura social de su cultura. Esperanza no sigue un orden cronológico en su historia, como en el caso de Ponce, quien enfatiza etapas (“Inocencia”, “Razonamiento” y “Sabiduría”) del crecimiento y del aprendizaje; más bien, refiere este proceso a partir de las historias ajenas hilvanadas por su voz.

El retorno a la infancia y el proceso de aprendizaje constituyen un artificio para construir su mundo propio, al elegir la transgresión de estereotipos femeninos, designados culturalmente, como ser madre o esposa. Fundamentalmente, este proceso de reconstrucción del sujeto se lleva cabo de acuerdo con lo que significa ser miembro de un grupo minoritario y ser mujer dentro de una cultura patriarcal; también toma en cuenta la enajenación de la experiencia de la infancia dentro de lo social, lo cultural y lo sexual.

La narradora enuncia su identidad en una contradicción, entre lo que ella desea y los modelos culturales femeninos a su alrededor. La reflexión



sobre sí misma está relacionada con la percepción de su espacio y la necesidad de un futuro con opciones diferentes para convertirse en mujer: “Mi madre dice que cuando yo crezca mi pelo polvoriento se aplacará y mi blusa aprenderá a mantenerse limpia, pero he decidido no crecer mansita como las otras, que ponen su cuello en la tabla de picar en espera de la cuchillada” (Cisneros, 1995, p. 96). La rebeldía de la narradora reitera el conflicto entre quién es, quién podría ser y quién quiere ser dentro y fuera de su comunidad. La percepción del yo de Esperanza sigue una trayectoria de indagación individual que inevitablemente comienza en la colectividad, como se aprecia en el primer y homónimo cuento “La casa en Mango Street”:

No siempre hemos vivido en Mango Street. Antes vivimos en el tercer piso de Loomis, y antes de allí vivimos en Keeler. Antes de Keeler fue en Paulina y de más antes ni me acuerdo, pero de lo que sí me acuerdo es de un montón de mudanzas. Y de que en cada una éramos uno más. Ya para cuando llegamos a Mango Street éramos seis: Mamá, Papá, Carlos, Kiki, mi hermana Nenny y yo (Cisneros, 1995, p.11).

La voz narrativa se muestra unida a la familia y al espacio que habita, pero desde el inicio establece una distancia con la comunidad, ya que la autorrepresentación de Esperanza gira en torno a su proceso personal, aunque retoma también la experiencia de otras mujeres y su historia quiere ser un ejemplo para ellas: “For women growing up in a culture that taught them that to survive, you should not speak out, and that your loyalty was to your family and the collectivity, not to yourself as an individual, writing is a subversive act” (Rebolledo, 1995a, p. x). A través de este sentido de solidaridad y rebeldía frente a la familia indaga una mirada auténtica de sí misma, la cual se concretiza en la búsqueda de la “verdadera Esperanza”.

Ella desea ser diferente a las demás mujeres, para lo cual reclama y autoriza su posición en el relato de vida.

La búsqueda de la “verdadera Esperanza” sigue una estrategia narrativa diferente a la que Mary Helen Ponce empleó para el relato de crecimiento de su protagonista. En *Calle Hoyt*, la protagonista le da un sentido didáctico y de orgullo comunitario para que las nuevas generaciones no olviden su origen. Sin embargo, en *La casa en Mango Street* el aprendizaje de la narradora comienza al observar la realidad del barrio, la pobreza y la sumisión de las mujeres; adquiere un tono de denuncia.

Ésta última narradora crea su propio aprendizaje y su autodesplazamiento, el cual se configura mediante el recorrido hacia la “verdadera” Esperanza en el proceso de crecimiento, y para lograrlo, decide y elige distintas estrategias: 1) las reflexiones para convertirse en mujer y su percepción de la sexualidad; 2) la capacidad de autonombrarse; 3) el deseo de ser escritora y 4) el deseo de un espacio propio.

#### EL DESCUBRIMIENTO DEL CUERPO FEMENINO: LA SEXUALIDAD Y LA VIOLENCIA

Uno de los temas relacionados con el crecimiento de la protagonista es la percepción de su sexualidad como un rito de paso que expone al sujeto femenino en el camino a un lugar peligroso. La etapa que narra la protagonista no es necesariamente un espacio de seguridad, al contrario, presenta varias contradicciones y elecciones que debe realizar en este primer autodesplazamiento: la transición entre ser niña y ser mujer. Aquí, el juego es

una necesidad de Esperanza para aferrarse a la inocencia, mientras que ésta va evaporándose, como si a la protagonista la expulsaran de un espacio al que ya no pertenece, como en el relato “El jardín del mono”:

¿Quién dijo que yo ya era muy grande para esos juegos? ¿Quién fue que no lo escuché? Yo sólo recuerdo que cuando los demás corrieron, quise correr también, arriba y abajo y a través del jardín del mono, rápido como los muchachos, no como Sally que pegaba el grito al ciclo si las medias se le enlodaban [...]. Miré mis pies dentro de sus calcetines blancos y sus feos zapatos boludos. Parecían estar muy lejos. Parecía que ya no eran mis pies. Y el jardín en el que había sido tan bueno jugar ya tampoco era mío (Cisneros, 1995, pp. 103, 106).

La narradora de *La casa en Mango Street* reflexiona acerca de los cambios en su cuerpo. En este descubrimiento de sí misma, alude a la división entre el mundo femenino y el mundo masculino: “Los niños y las niñas viven en mundos separados. Los niños en su universo y nosotros en el nuestro” (Cisneros, 1995, p.15). Al descubrir las transformaciones de su cuerpo distingue lo masculino como lo “otro” que ha ejercido un discurso de poder sobre las mujeres. Esta diferencia sexual también es parte del aprendizaje de la protagonista y guarda un sentido político y cultural, una denuncia de la violencia que viven las mujeres del barrio.

En “Caderas”, Esperanza expresa los cambios físicos que le suceden y celebra su cuerpo a través de una mirada inocente y lúdica, pero mantiene un tono irónico. La protagonista cuestiona el desarrollo sexual de las caderas y la posibilidad de tener hijos: “Florecen como las rosas, le sigo porque obviamente soy la única que puede hablar con alguna autoridad; la ciencia está de mi lado. Los huesos un buen día se abren. Así nomás. Un día puedes decidir tener niños, y entonces, ¿dónde los vas a poner?” (Cisneros, 1995, p.

54). El aprendizaje del cuerpo presupone decidir qué hacer con él y cómo asumir la sexualidad, ya que es imprescindible construir ese tema a partir de la autopercepción de la diferencia, de ser mujer y de ser chicana:

The ability to write the body and to write sexuality has been instrumental in giving Chicana writers an empowered voice. To become whole, they must be able to seize the voices that articulate the shame, the secrets. Clearly there has been nothing more oppressed than women's sexuality, the lips that cannot speak. Thus Chicana writers seize upon the notion of mujeres andariegas as symbols of empowering the body, sexuality, and the self (Rebolledo, 1995a, p. 183).

Aquí el tratamiento de la sexualidad es distinto al de *Paletitas de guayaba*, pues en este último se alude a la libertad del placer sexual, mientras que Esperanza cuenta muchas historias de mujeres para que salgan del silencio, historias de encierro, golpes y violación. Si bien la narradora es una niña, su reconocimiento y aprendizaje de la sexualidad se lleva a cabo en una confrontación con las mentiras sociales y la realidad que vive cotidianamente, estableciendo una relación entre el género, la palabra y el cuerpo. La representación del cuerpo femenino halla su expresión en la violencia, no sólo como metáfora textual, también refiriéndose a un cuerpo físico marginado o acosado, como se observa en la siguiente cita de “Payasos rojos”, en la que se sugiere que Esperanza es abusada sexualmente:

Mentiste, Sally. No fue lo que tú dijiste que era. Lo que hizo. Donde me tocó. Yo no lo quise, Sally. Del modo en que lo dijeron, del modo que debe ser, todos los libros de cuentos y las películas, ¿por qué me mintieron? [...] Entonces los colores comenzaron a girar. El horizonte se ladeó. Tenis negros huyeron. Sally, tú mentiste, tú mentiste. No me dejaba ir. Dijo *I love you, I love you, Spanish girl* (Cisneros, 1995, pp. 107, 108).

La estrategia narrativa de la voz infantil crea un contraste muy fuerte entre la agresión y la pérdida de la inocencia, ambos aspectos constituyen un reclamo para romper el silencio y transgredir las pautas culturales: “Esperanza está en contra de la comunidad, del silencio al no denunciar el abuso sexual, como el silencio acerca del tema del sexo como un tabú” (Herrera-Sobek, 1988, p. 100). Esta situación que viven los personajes femeninos tiene que ver con la pasividad y la continuidad de las funciones culturales que las han vuelto dependientes. Por ejemplo, la historia de Sally, quien vive en un círculo vicioso, es golpeada por el padre y luego se vuelve a casar con un hombre que también la golpea: “Hasta que, tal como lo cuenta Sally, entre la hebilla y el cinturón simplemente se le olvidó que era su padre. No eres mi hija, tú no eres mi hija. Y entonces se perdió entre sus manos” (Cisneros, 1995, p. 100). Las historias de estas mujeres fluyen a lo largo de *La casa en Mango Street*, como la de Marín, quien “es mayor y sabe un chorro de cosas”, pero también “Espera a que un carro se detenga, una estrella caiga, alguno que cambie su vida” (Cisneros, 1995, p. 32); “Alicia, que de su madre heredó el rodillo de amasar y lo dormilona, es joven y lista y estudia por primera vez en la universidad” (Cisneros, 1995, p. 36). La mayoría de las mujeres que conoce Esperanza se encuentran sometidas y siempre están *esperando*, como en el relato “Rafaela que los martes toma jugo de còcò y papaya”: “Entonces Rafaela, que todavía es joven pero está envejeciendo de tanto asomarse a la ventana, se queda encerrada bajo llave porque su marido tiene miedo de que Rafaela se escape porque es demasiado bonita para que la

vean. Rafaela se asoma a la ventana y se apoya en el codo y sueña que su pelo es como el de Rapunzel” (Cisneros, 1995, p. 87).

Estas historias constituyen un compendio de experiencias, que manifiestan la relación entre el cuerpo y el laberinto cultural que viven las mujeres. En este afán por rebelarse a este futuro, Esperanza elige la imagen de *the bad girl* para mostrar su derecho a decidir sobre su cuerpo y su sexualidad de una manera más libre y menos abnegada; idea de rebeldía con un tono más parecido al sentido de la sexualidad en *Paletitas de guayaba*, como en los relatos “La mal nacida” y “Sire”:

Lo más probable es que me iré al infierno y lo más seguro es que me lo merezco. Dice mi madre que yo nací en un día maldito y reza por mí [...]. Todo dentro de mí retiene el aliento. Todo en espera de explotar como la Navidad. Quiero ser toda nueva y brillante. Quiero sentarme afuera en la noche, mala, con un muchacho alrededor de mi cuello y el viento bajo mi falda. No cada noche hablarles de este modo a los árboles, asomarme por la ventana, imaginar lo que no alcanzo a ver (Cisneros, 1995, pp. 62, 80).

Esperanza se niega a heredar la sumisión de los personajes femeninos cuyas historias observa y relata; busca opciones diferentes: “He comenzado mi propia guerra silenciosa. Sencilla. Segura. Soy la que se levanta de la mesa como los hombres, sin volver la silla a su lugar ni recoger el plato” (Cisneros, 1995, p. 96). La autorrepresentación del sujeto femenino constituye un recorrido de elecciones en su crecimiento, que la ayudan a reconstruirse como una mujer con un destino diferente y realizar un autodesplazamiento personal. En este proceso hacia sí misma rescata otro aprendizaje de su experiencia que constituye un acto de transgresión o cruce

ante la comunidad; enfrenta una lucha respecto de la autodefinición y el nombre como una marca de identidad dentro de un conflicto cultural.

#### EL NOMBRE DE ESPERANZA: LA ELECCIÓN DE UNA TERCERA OPCIÓN

Las chicanas han decidido nombrar a sus personajes para apropiarse y legitimar sus historias, pues nombrar es una forma de adquirir poder; pero además, en el caso de los textos autobiográficos, el nombre enfatiza su acción afirmativa y reitera el proceso de invención. En *La casa en Mango Street*, esto adquiere un significado fundamental, ya que el nombre de Esperanza es una metáfora del conflicto cultural y su deseo de libertad; el cual se convierte en un signo de experimentación que designa un rasgo de identidad: entre la construcción del yo y las influencias culturales.

La elección de un nombre tiene sentidos diversos; cada una de las escritoras elige diferentes maneras de denominar a sus protagonistas. Esto depende de la propuesta ideológica y del autodesplazamiento que cada una de las autoras desarrolla. En *Calle Hoyt* la autora y la narradora tienen el mismo nombre; en ese texto se oscila entre la nostalgia de la referencialidad y la ficción. En *Paletitas de guayaba*, la narradora Marina tiene un nombre simbólico relacionado con La Malinche y se trata de un proceso de apropiación. En *La casa en Mango Street* no sólo hay un nombre diferente entre la autora y la narradora, sino que, a su vez, ésta última elige un nombre diferente dentro del relato.

Esperanza trata el tema de manera central en el relato “Mi nombre”, en el cual muestra la construcción de la autorrepresentación de su identidad bicultural. La protagonista rechaza el significado mexicano de su nombre, que ha sido designado por su familia y, por el contrario, se identifica más con el significado de su nombre en inglés: “En inglés mi nombre quiere decir esperanza. En español tiene muchas letras. Quiere decir tristeza, decir espera” (Cisneros, 1995, p.16). La narradora no niega totalmente su nombre mexicano, ya que afirma: “Yo siempre seré Esperanza”. Más bien, niega la imagen pasiva que la cultura mexicana ha legado a las mujeres de manera simbólica. Esta búsqueda personal de un nombre confronta la influencia de los valores patriarcales mexicanos, que han negado libertad a la mujer, y afirma su identificación a lo anglo, el sentido en inglés de la palabra esperanza (*hope*). La protagonista rechaza la imagen de la abuela y el lugar junto a la ventana como un lugar de espera que ha sido continuado como costumbre por las mujeres del barrio, es decir, rechaza la continuación de modelos femeninos pasivos generación tras generación: “Era el nombre de mi bisabuela y ahora es mío. Una mujer caballo nacida como yo en el año chino del caballo —que se supone es de mala suerte si naces mujer— pero creo que ésa es una mentira china porque a los chinos, como los mexicanos, no les gusta que sus mujeres sean fuertes” (Cisneros, 1995, p. 16).

La necesidad de autodesignarse subraya la idea de cambio y la capacidad de actuación (*agency*) para ser la mujer que desea. En *La casa en Mango Street* se privilegia un nombre que no sea designado desde ninguna



institución, país o herencia cultural, que esté más allá de los estereotipos. Inevitablemente, este nombre se construye a partir de la influencia cultural mexicana y estadounidense, presenta una opción propia y rescata aspectos de ambas culturas y sus lenguas:

Esperanza, the central character of *Mango Street* is also caught between the two languages, but is not content with either one. She opts for a third possibility, dreams of breaking out of the dichotomy between English and Spanish. Both languages have negative and positive connotations for her; neither can be reduced to a facile stereotype, though the stereotypes are present for her as well (Rudin, 1993, p. 409).

Esperanza nunca se identifica como chicana ni como mexicana o estadounidense, es decir, no concibe su identidad con un concepto de Estado-nación, que fije su identidad a lo establecido. La construcción de la identidad de Esperanza elige el nombre como una marca cultural e identitaria que desestabiliza parámetros fijos de la cultura anglo y pone en crisis su legado cultural mexicano para buscar una tercera opción de nombrarse.

La narradora decide por un nombre diferente a sus orígenes culturales y más identificado con un reto político y creativo: “Me gustaría bautizarme yo misma con un nombre nuevo, un nombre más parecido a mí, la de a de veras, a la que nadie ve. Esperanza como Lisandra o Maritza o Zezé la X. Sí, algo así como Zezé la X estaría bien” (Cisneros, 1995, p. 17). *La casa en Mango Street* no puede interpretarse sólo como una expresión asimilacionista a la cultura y los valores estadounidenses, ya que la reflexión sobre el nombre no se construye sólo en función de cierta determinación económica o de raza, sino

también en la indagación femenina; Esperanza cruza de manera “illegal” parámetros culturales.

Esta narrativa se puede relacionar con personajes históricos como Malcom X, quien asume la “X” invirtiendo y apropiándose una tradición que buscaba hacerlo invisible: “When Malcom X became a Muslim, he said the letter X represented unknown —that it signified the African last names— prior to the European names that were imposed upon them by the slave owners” (Rodríguez, 1996, p. 86). En este caso, Cisneros se apropia de la influencia multicultural estadounidense y de la lucha social de otros grupos como los afroamericanos, para llamarse de una manera diferente y afirmativa.

En los noventa se volvió a retomar la “X”, por ejemplo, el término “xicanisma” de Ana Castillo, quien utiliza esta palabra en *Massacre of the Dreamers, Essays On Xicanisma* (1994). Asimismo, Roberto Rodríguez en *The X in la Raza* (1996) cuestiona la construcción de la etnicidad chicana, dentro de un panorama multicultural y multirracial. Estos textos revisan nuevas denominaciones que las chicanas han propuesto para desafiar y descentrar formas externas, ya sea como un grupo cultural o de manera individual. Tales propuestas de la identidad no son únicamente una necesidad personal de búsqueda de las mujeres, sino también un fuerte cuestionamiento a la postura del multiculturalismo como expresión de la diferencia y de la resistencia en la construcción de la subjetividad.

Esta búsqueda por afirmar una tercera opción identitaria que sea crítica con su posición, lleva a Esperanza a expandir su definición de la identidad chicana fuera de la dicotomía de lo anglo y lo mexicano; de este modo, integra voces puertorriqueñas, cubanas y mexicanas, en lo que se ha llamado una comunidad latina, que agrupa a las mujeres del “tercer mundo” dentro de Estados Unidos.

La autodefinition de la narradora no niega la totalidad del legado mexicano, más bien rechaza la pasividad y la falta de libertad de las mujeres y amplía la crítica sobre la cultura patriarcal a un grupo mayor. Sin embargo, la construcción de la subjetividad de Esperanza incluye algunas de sus consideraciones como estadounidense, pues aspira a algunos valores relacionados con el *American dream*. Sin embargo, en su escritura rescata la fortaleza y las dificultades de las mujeres latinas para lograr sus sueños personales, pero también brinda su propia opción para reconstruir su experiencia vital, de acuerdo a su clase social y su etnicidad: Esperanza puede lograr un destino diferente al concretar su deseo de ser escritora, una forma creativa de extender lazos de solidaridad con su gente.

#### ESPERANZA: UNA ESCRITORA DE VIDAS

La figura escritora en *La casa en Mango Street* constituye un aspecto de la autorrepresentación de Esperanza que, como se ha observado, crea un papel y un espacio alterno a través de la narrativa autobiográfica. En los textos anteriores, la escritora presenta situaciones diferentes; por ejemplo, en *Calle*

*Hoyt* no se distingue de la autora, Mary Helen Ponce. En *Paletitas* de guayaba, Marina se asume como escritora, recreando su memoria a partir de las cartas y del diario de viaje. Mientras que para Esperanza escribir entraña un deseo de libertad, en Marina comprende una reflexión acerca del proceso de escritura, que la conduce a un reconocimiento de sí misma, de su chicanidad y sus raíces ncomexicanas. La escritora como personaje en estos textos es una autorreflexión sobre la acción de escribir y sobre la reconstrucción de su mundo femenino como un discurso de poder que legitima sus historias personales y los conflictos culturales, como Lionnet afirma:

Contemporary women writers especially have been interested in reappropriating the past so as to transform our understanding of ourselves. Their voices echo the submerged or repressed values of our cultures. They rewrite the "feminine" by showing the arbitrary nature of the images and values which Western culture constructs, distorts, and encodes as inferior by feminizing them. [They] interrogate the socio-cultural construction of race and gender and challenge the essentializing tendencies that perpetuate exploitation and subjugation on behalf of those fictive differences created by discourses of power (Lionnet, 1989, p. 5).

La escritura del sujeto femenino en las prácticas literarias y ficcionales es una búsqueda de apropiación y de nuevos significados para la identidad chicana. Sandra Cisneros destaca el tema de la escritura en la voz de Esperanza, quien crea una narrativa de vida a través de la imaginación. La transformación de Esperanza en escritora es un regreso simbólico al barrio para denunciar lo que muchas mujeres latinas viven. Esto se puede advertir en la lectura circular de *La casa en Mango Street*, ya que la narradora regresa al barrio, en el momento en que escribe su historia, desde una distancia

espacial (ya fuera del barrio) y una distancia temporal, es decir, escribe su historia en presente para recordar el pasado, es decir, de la niña que fue Esperanza, quien reescribe a su vez la infancia de Cisneros.

La importancia de este aspecto está presente en varias partes del texto; no obstante, en el relato titulado “Las tres hermanas”, Esperanza conversa con otras mujeres acerca del deseo de ser escritora, relacionado con su posible regreso al barrio y la reconstrucción de su pasado:

Quando te vayas tienes que acordarte de regresar por lo demás. Un círculo, ¿comprendes? Tú siempre serás Esperanza. Tú siempre serás Mango Street. No puedes borrar lo que sabes. No puedes olvidar quién eres. No supe qué decir, era como si ella me leyera la mente, como si supiera cuál había sido mi deseo, y me avergoncé por mi deseo tan egoísta [...]. No entendí todo lo que me dijeron. Me di la vuelta. Sonrieron y se esfumaron diciendo adiós con sus manos de humo. Después no volví a verlas. Ni una vez, ni dos, ni jamás nunca (Cisneros, 1995, pp. 113, 114).

La recuperación del pasado es paradójica, pues la infancia es una etapa que quisiera ser negada u olvidada porque le recuerda una realidad que no desea para su vida o para la de otras mujeres. Para Esperanza, convertirse en escritora es una opción que funciona como una catarsis y un aprendizaje personal dentro de la comunidad; asimismo, el texto de Cisneros se vuelve un libro “educativo” acerca de los latinos. El deseo de escribir se cumple en la última historia, “A veces Mango dice adiós”, la cual tiene una estructura circular, puesto que la voz narrativa cita textualmente el inicio de *La casa en Mango Street*. Esto permite observar que todo lo que Esperanza narra en presente ya aconteció; además, refuerza la narración autobiográfica de ficción al escribir “cuentos” para su vida:

*Escribo un cuento para mi vida, para cada paso que dan mis zapatos cafés. Digo: “Y subió penosamente los escalones de madera, sus tristes zapatos cafés llevándola a la casa que nunca le gustó”. Me gusta contar cuentos. Voy a contarte el cuento de una niña que no quería pertenecer. No siempre hemos vivido en Mango Street. Antes vivíamos en el tercer piso de Loomis, y antes de allí vivíamos en Keeler. Antes de Keeler fue Paulina, pero lo que más recuerdo es Mango Street, triste casa roja, la casa a la que pertenezco sin pertenecerle. Lo escribo en el papel y entonces el fantasma no duele tanto. Lo escribo y Mango me dice adiós algunas veces. No me retiene en sus brazos. Me pone en libertad. Un día llenaré mis maletas de libros y papel. Algún día le diré adiós a Mango. Soy demasiado fuerte para que me retenga. Un día me iré. Amigos y vecinos dirán ¿qué le pasó a esa Esperanza?, ¿a dónde fue con todos esos libros y papel?, ¿por qué se marchó tan lejos? No sabrán, por ahora, que me he ido para volver, volver por los que se quedaron, por los que no (Cisneros, 1995, pp. 117-118. Las cursivas son mías).*

En esta cita, al final del texto, la narradora refiere la misma historia que Sandra Cisneros escribe, quien finalmente cumple el deseo de Esperanza, pues se convierte en una escritora mexicoamericana sumamente reconocida en Estados Unidos. Ser escritora es un deseo para el futuro que se vuelve tangible en el último apartado, creando un relato circular que se continúa fuera del texto en Sandra Cisneros quien, como Esperanza, ha salido del barrio y regresa para no olvidar el trayecto y la lucha de convertirse en una mujer diferente gracias al acto de la escritura.

Es importante notar que, tanto el cambio de nombre como el deseo de ser escritora y el logro del mismo, constituyen estrategias de cruce cultural y de resistencia, pues Esperanza elige un rol diferente a las otras mujeres. Este oficio le permite crear un espacio de expresión y conocimiento de sí misma, es decir, un autodesplazamiento que sigue un camino alterno para no olvidar su pasado personal y colectivo. La narradora es la única que logra un cambio en su vida, pues el personaje de “Minerva que escribe poemas”, no puede

cambiar su vida ni salir del barrio. Es decir, no basta con desear escribir, sino que debe encontrarse la fuerza para transgredir los límites culturales y del espacio:

Minerva es apenas un poco mayor que yo y ya tiene dos hijos y un marido que se fue. Su madre sacó adelante a sus dos hijos solita y, por lo que se ve, sus hijas también van por ese camino. Minerva llora porque su suerte es mala suerte. Cada noche y cada día. Y reza. Pero cuando sus niños duermen después de que les ha dado de cenar *hot cakes* escribe poemas en papelitos que dobla y dobla y retiene en sus manos un largo tiempo, pedacitos de papel que huelen a *dime*. Me permite leer sus poemas. Yo la digo que lea los míos. Siempre está triste como una casa que arde —siempre hay algo que está mal. Tiene muchos problemas, pero el más grande es su marido que se fue y sigue yéndose [...]. A la siguiente semana llega azul y negra y pregunta qué puede hacer. Minerva. Yo no sé qué camino tomará. No hay nada que *yo* pueda hacer (Cisneros, 1995, pp. 92, 93).

El testimonio de Minerva contrasta con la historia de vida de Esperanza al escribir para obtener un nombre y un destino propio. Estos deseos se vuelven metáforas del acto de imaginar, puesto que la narradora tiene que crearlo todo de nuevo para producir cambios sociales, porque el mundo de su escritura es una forma de compensar lo que el mundo real no le ha proporcionado.

En este acontecer de deseos la protagonista también busca un espacio propio, erradica una geografía que ha excluido su punto de vista y sus vivencias. Los sitios de la memoria que reescribe Esperanza son espacios colectivos que la conducen a establecer nuevos cruces de fronteras geográficas, sociales y culturales; su objetivo: lograr su libertad.

Sandra Cisneros da un nombre imaginario al lugar donde vive Esperanza, Mango Street, y así, propone un espacio ficticio. La configuración del espacio propio constituye una necesidad y una recreación de un sitio imaginario que se transfigura en un espacio simbólico. Este nuevo espacio “remapea” (*remapping*) geografías excluidas o marginadas con el fin de poder habitar un lugar “verdadero”, el que se desea para el futuro.

La ciudad que habita Esperanza se encuentra distante de la frontera entre México y Estados Unidos. De hecho, éste es el único texto que mantiene una lejanía geográfica del sureste, donde se ubica la mayoría de la población mexicoamericana.<sup>7</sup> La identidad de Esperanza no se presenta en relación tan directa con el legado mexicano, como sucede en *Paletitas de guayaba y Calle Hoyt*, ya que también incluye a otros personajes latinos dentro del barrio.

Este texto retoma el barrio en la literatura chicana, que ha sido un tema importante desde los años setenta, pero que no había incluido el punto de vista de las mujeres. Sandra Cisneros observa que se había reificado el barrio como un espacio idealizado, donde el núcleo familiar y cultural era más fuerte que la voz individual, imagen que homogeneizaba el barrio. En *La casa en Mango Street* existe una clara confrontación hacia la comunidad, ya que se relata la pobreza, la vergüenza de pertenecer a ese lugar, la presencia

---

<sup>7</sup> Guillermo Gómez-Peña comenta esta lejanía de la frontera a través de un sentimiento de extranjero legal dentro de Estados Unidos en ciudades como Nueva York o Chicago: “En 1991 me mudé a Nueva York y mi cordón umbilical al fin reventó. Por primera vez en mi vida me sentí como un verdadero inmigrante. Desde mi departamento de Brooklyn, México y



del machismo y la ausencia de esperanza. Esta visión del espacio contrasta con la de *Calle Hoyt*, donde se recuerda a la comunidad rural de Pacoima de manera nostálgica e idealizada, remarcando la solidaridad, el trabajo, la riqueza cultural y la sobrevivencia. Mientras que la mirada de Ponce mantiene una visión romántica del espacio, Esperanza alude al barrio a través de todas sus contradicciones, como menciona Cisneros acerca de su personaje en una entrevista:

Yes, she wants to get out, she sees the barrio as something very threatening, and rightfully so! I wrote it as a reaction against those people who want to make our barrios look like Sesame Street, or some place really warm and beautiful. Poor neighborhoods lose their charm after dark, they really do. It's nice to go visit a poor neighborhood, but if you've got to live there every day, and deal with garbage that doesn't get picked up, and kids getting shot in your back yard, and people running through your gangway at night, and rats, and poor housing... ¡It loses its charm real quick! I was writing about it in the most real sense that I knew, as a person walking those neighborhoods with a vagina. I saw it a lot differently than all those "chingones" that are writing all those bullshit pieces about their barrios (Rodríguez, 1990, p. 69).

El barrio urbano es un sitio abierto que Esperanza recorre a partir una percepción de colectividad, tanto en un sentido cultural como geográfico: "Rodamos rápido y más rápido. Pasamos mi casa, triste y roja y desmoronada en algunas partes, pasamos el abarrote de Mr. Benny en la esquina, y hacia abajo por la avenida que es peligrosa. Lavandería, tienda de usado, farmacia, ventanas y carros y más carros, y vuelta a la mañana de regreso a Mango" (Cisneros, 1995, p. 22). La narradora explora y aprende en la calle,

---

chicanolandia parecían estar a millones de años luz (la república de Mexa York era un proyecto que aún no tomaba forma)" (Gómez-Peña, 1997, p. 8).

transitando entre las historias y los recuerdos, tal y como lo manifiesta esta imagen de Esperanza en movimiento.

En *La casa en Mango Street* hay un autodesplazamiento geográfico que la narradora lleva a cabo para construir su identidad, por los recuerdos de la casa, la familia y la gente del barrio. Este proceso de construcción del espacio es diferente a *Calle Hoyt*, donde se presenta un lugar fijo de la memoria; mientras que en *Paletitas de guayaba* y en *La casa en Mango Street* hay un autodesplazamiento del sujeto autobiográfico: Marina cruza la frontera literalmente y Esperanza sale del barrio.

El barrio es un gueto hispano que se encuentra excluido de la cultura dominante por diferencias raciales y económicas; ahí se establecen fronteras culturales y políticas que han delimitado a los grupos minoritarios. La salida del barrio establece un cruce de la frontera entre el gueto urbano, con todo lo que representa: pobreza, violencia, desaliento, la familia y lo que está fuera de la comunidad, es decir, la cultura estadounidense y la posibilidad de lograr la construcción de sí misma. El autodesplazamiento de identidad de Esperanza sugiere la discriminación, el racismo y la violencia que surge en los cruces de las fronteras entre los guetos, como en el siguiente pasaje de “Los que no”:

Los que no saben llegan a nuestro barrio asustados. Creen que somos peligrosos. Piensan que los vamos a asaltar con navajas brilladoras. Son tontos que se han perdido y caen aquí por equivocación [...]. Todo moreno por todos lados, estamos seguros. Pero en un barrio de otro color nuestras rodillas comienzan a temblar traca traca y subimos las ventanillas de nuestros carros hasta arriba y nuestros ojos miran al frente. Sí. Así es (Cisneros, 1995, p. 33).

Esperanza vive y observa la realidad de los ciudadanos de segunda clase en la sociedad estadounidense, por lo cual no es posible interpretar este texto como el logro del sueño americano;<sup>8</sup> más bien expresa la dificultad de vivir en Estados Unidos, de tener una vida mejor sin tener que renunciar a la cultura de origen o a los sueños personales. El texto de Sandra Cisneros busca el reconocimiento de las minorías étnicas y validez de las experiencias de las mujeres latinas; lo que constituye una estrategia política de afirmación cultural. Al respecto, Antonio Torres menciona en “Culturas Latinas en Estados Unidos”: “Sin embargo, se observa a menudo que el pretendido *melting-pot* no es sino una máscara que esconde el difícil engranaje de la diversidad, corriendo el riesgo consiguiente, a menos que cambien las percepciones en torno a las “minorías étnicas”, de segmentación social” (Torres, 2001, p. 2).<sup>9</sup>

La historia de Esperanza expresa las tensiones entre las aspiraciones individuales y las restricciones sociales, económicas, raciales y de género presentes en el barrio, que tiene que negociar para realizar los cruces culturales y, de ese modo, sobrevivir a la dialéctica bicultural de la identidad como sucede con su nombre.

---

<sup>8</sup> El sueño americano, tema revisado en *La casa en mango Street*, el cual expresa una mirada optimista de todos estos procesos de intercambio cultural y ascensión social: “Esperanza is able to be in America and be “Esperanza”, the Hispanic girl that she was born as and still fulfill her dreams. That is an American story —the American dream realized. It is the story of America and how the country is what it is today— a wonderful mixture o people and cultures and individuality, and all connected by that desire to have a home, a place to belong to”, en: [www.iona.edu/faculty/dwilliams/130/america.htm](http://www.iona.edu/faculty/dwilliams/130/america.htm).

<sup>9</sup> En: [www.ub.es/filhis/culturele/torres.html](http://www.ub.es/filhis/culturele/torres.html).

Esperanza debe reconocer el lugar de dónde viene sin perder su origen cultural, a la vez que elige otros aspectos de la cultura dominante. Según comenta Kaplan, la construcción de las identidades manifiesta un reconocimiento entre ambas: “Recognizing the minor cannot erase the aspects of the major, but as a mode of understanding it enables us to see the fissures in our identities, to unravel the seams of our totalities (Kaplan, 1990, p. 364).

La recreación del espacio imaginario de Mango Street denuncia una realidad social de marginación dentro de Estados Unidos, la cual puede cambiarse a través de la expresión afirmativa de los sujetos históricos y culturales. Pero la búsqueda del espacio propio para Esperanza es una demanda individual y simbólica, pues su deseo es una metáfora de la búsqueda de un espacio femenino.

#### LA APROPIACIÓN DE ESPACIOS SIMBÓLICOS: “UNA CASA EN EL CORAZÓN”

Si bien, cruzar o salir del barrio ya es una transgresión del espacio geográfico, también significa una transgresión “ilegal” de un ámbito fronterizo y de exclusión cultural. En la historia de Esperanza hay otro cruce espacial y cultural del sujeto femenino: salir de la casa. La salida de este espacio significativo constituye una separación metafórica de lo patriarcal y de los modelos femeninos del barrio latino. Este lugar manifiesta la situación personal y los deseos de Esperanza, a través de una metáfora de ubicación de sus recuerdos en la *casa del pasado* y de su deseo en la *casa del futuro*: “Location is a crucial metaphor” (Kaplan, 1990, p. 362). Esperanza utiliza la

imagen de la casa para localizar su experiencia personal, cultural, de clase social y de género, otorgando un significado esencial a la construcción de la subjetividad de esta protagonista.

En *La casa en Mango Street*, el espacio se divide en tres: 1) la calle de Mango Street y el barrio; 2) el interior de la casa en Mango Street y 3) la casa que Esperanza desea. La calle es un espacio que le permite salir de ésta y visualizar el barrio, aprender de ese espacio; mientras que la casa en Mango refleja una imagen limitada y detenida, por lo cual Esperanza cruza la frontera entre la casa (la familia) y la calle (el barrio). La narradora transgrede el espacio cerrado para aventurarse como una sobreviviente en el barrio, así como para expandir el lugar de la familia y de la comunidad.

La crítica chicana María Herrera-Sobek enmarca esta salida o cruce como la ruptura de una frontera, es decir, pasar de un espacio que se ha semantizado como femenino a un espacio masculino, donde Esperanza puede quedarse en libertad, jugar en el barrio mientras aprende y elige su propio camino. El sujeto femenino vive un espacio público como una metáfora de libertad, donde la protagonista sale al mundo para cruzar un “puente” entre la casa y la calle para trasponer las funciones de madre, ama de casa y esposa (Herrera-Sobek, 1985). Sin embargo, el cruce de este espacio no resuelve el conflicto de Esperanza, por ello imagina y desea un espacio diferente, un espacio propio en la casa que desea.

La casa es el espacio y la imagen simbólica representativa en esta narrativa, la cual constituye un lugar de origen y de destino. Esperanza inicia

el relato de sí misma aludiendo a la casa de Mango Street, pero a lo largo del texto también menciona otra casa, cuyo significado es el de un deseo para el futuro, de la creación de un destino diferente, cifrado en la metáfora de “la casa en el corazón”, que se menciona en el cuento “Elenita, baraja, palma, agua”:

¿Qué tal una casa?, digo yo, porque a eso vinc. Ah, sí, una casa en el corazón. Veo una casa en el corazón. [...] Puedo volver a mirar si quieres que lo haga, *baby*. Y mira de nuevo barajas, palma, agua y dice ¡Ajá!. Una casa en el corazón, yo estaba en lo cierto. Pero no lo entiendo. Una casa nueva, una casa hecha de corazón. Voy a prender una vela por ti (Cisneros, 1995, pp. 69-70).

Esta metáfora del destino de Esperanza está por crearse a través del juego de la baraja, pero para alcanzar este deseo la narradora revisa y contrasta la casa que recuerda de Mango Street. La imagen de la casa se visualiza hacia el pasado y hacia el futuro, se expresa en la voz de Esperanza en presente, creando un sentido de circularidad, de revisión del pasado y de proyección hacia el futuro, ya que esto mismo rompe con la idea de “progreso”: “the idea of progression or progressive journey out of the barrio and culture into dominant society” (Klahn, 2003, p. 125). El autodesplazamiento es el recorrido geográfico de la casa al barrio y de la casa con la que sueña Esperanza para lograr una vida mejor fuera del barrio. Este autodesplazamiento no está determinado por la asimilación de lo anglo, en vista de que al final del texto hay un regreso al barrio por medio de la escritura.

La primera imagen de la casa que rememora la protagonista cifra una idea de ascenso social, aunque esta imagen no reúne completamente lo que

ella desearía para sí misma, pues designa el espacio familiar: “La casa de Mango Street es nuestra y no tenemos que pagarle renta nadie, ni compartir el patio con los de abajo, ni cuidarnos de hacer mucho ruido, y no hay propietario que golpee el techo con una escoba. Pero aún así no es la casa que hubiéramos querido” (Cisneros, 1995, p. 11). La ruptura con la casa y con la familia, incluso con la comunidad, está determinada por el deseo de una casa propia relacionado con la construcción de su identidad. Dicha construcción sucede dentro de “la acción social como en el ámbito simbólico” (Valenzuela, 1998, p. 38). Su deseo de un espacio propio confluye en lo material, lo espiritual y lo creativo, donde el yo se simboliza en la casa, como lo ha argumentado Nicholas Sloboda en “A Home in the Heart”: Sandra Cisneros *The House on Mango Street*:

In the process, Cisneros demonstrates how a subject can be defined but, at the same time, not totally restricted by its material (representative) and psychological (cognitive) space. Not focusing on the superficial, exotic qualities of her young protagonist’s otherness, Cisneros, instead, shows how Esperanza “waits” to gain her appropriate voice in light of the prevalent hegemonic forces, patriarchal oppression, and ethnic marginalization in urban America. In particular, she juxtaposes Esperanza’s burgeoning awareness of the harsh socioeconomic realities around her with her personal dreams and playful spirit (Sloboda, 1997, p. 90).

La elección de un espacio material funciona como una forma de expresar el yo emocional, tanto en la casa del pasado como en la casa del futuro. Esperanza describe la casa de Mango como un espacio pobre donde no puede respirar, pero que, además, no le pertenece. La metáfora de la casa en el corazón rescata también la necesidad de una casa en un barrio mejor, pero que pueda constituir un espacio de libertad. En *La casa en Mango Street*

el deseo, la imaginación y el conocimiento personal de Esperanza construyen la posibilidad de un futuro diferente, pues adquiere movilidad espacial, social y espiritual, es decir, propone un tránsito hacia sí misma.

La imagen de la casa de la infancia en Mango Street es invertida, ya que no es un espacio seguro y de felicidad, como ha afirmado la misma Cisneros en relación con Gaston Bachelard, quien ha definido la casa como “un espacio de felicidad”.<sup>10</sup> Cisneros, desde una perspectiva femenina advierte que en la familia tradicional lo que se perpetúa es la pasividad de la mujer por medio del espacio cerrado, sin movilidad (Olivares, 1988), como lo refleja esta cita del relato “La casa en Mango Street”:

Pero la casa de Mango Street no es de ningún modo como ellos la contaron. Es pequeña y roja, con escalones apretados al frente y unas ventanitas tan chicas que parecen guardar su respiración, los ladrillos se hacen pedazos en algunas partes y la puerta del frente se ha hinchado tanto que uno tiene que empujar fuerte para entrar [...]. Nuestra casa tiene escaleras pero son ordinarias, de pasillo, y tiene solamente un baño. Todos compartimos recámaras, Mamá y Papá, Carlos y Kiki, yo y Nenny (Cisneros, 1995, p. 12).

Mientras que la casa de la infancia hace referencia a un espacio material y real del pasado, la casa en el corazón se remite a uno simbólico e ideal en el futuro. De este modo, la casa en el corazón se relaciona también con deseo y el acto de escribir para crear un espacio de libertad y de expresión femenina, no sólo designado por la cultura patriarcal; no acepta la pobreza ni la marginación de la mujer latina, por lo cual busca un espacio

---

<sup>10</sup> El tema o imagen de la casa se ha contrastado con otros textos chicanos, como *Y no lo tragó la tierra* de Tomás Rivera, donde es un refugio. Para Rivera la casa y el barrio constituyen una lucha constante por sobrevivir a la marginalidad de la comunidad chicana, la que viven con orgullo y solidaridad en una continuidad de la cultura (Gonzales-Berry y Tey Diana Rebolledo, 1985).



alterno. El tema de la casa y la creación literaria manifiesta la necesidad de un lugar para escribir; así, Esperanza sueña con su casa ideal en las colinas:

No un piso. No un departamento interior. No la casa de un hombre. Ni de un papacito, una casa que sea mía. Con mi porche y mi almohada, mis bonitas petunias púrpura. Mis libros y mis cuentos. Mis dos zapatos esperando junto a la cama. Nadie a quien amenazar con un palo. Nada que recogerle a nadie. Sólo una casa callada como la nieve, un espacio al cual llegar, limpia como la hoja antes del poema (Cisneros, 1995, p.116).

La manra de subvertir el espacio cerrado y el que limita los deseos de Esperanza es por medio de la creación de uno propio, con el lenguaje y la imaginación. La narradora y la autora reescriben su infancia y establecen, en todo momento, una relación entre narrativa de vida, recreación y compromiso social que no sólo parte de su situación personal, sino que busca plantear un mundo heterogéneo y diverso del sujeto femenino autobiográfico: “Chicana writers have «opened» an alternative cultural space and a «heterogeneous» world, within which their protagonists no longer act as «unified subjects», yet remain confident of their identities (Rosaldo, 1991b, p. 85). El sentido testimonial y de compromiso social se puede ver en la imagen simbólica de solidaridad, en el relato titulado “Cuatro árboles flaquititos”, en el que se rescata el crecimiento de los árboles en la calle Mango para señalar la continuidad y la fuerza a pesar de los obstáculos:

Cuando estoy demasiado triste o demasiado flaca para seguir siguiendo, cuando soy una cosita delgada contra tantos ladrillos es cuando miro los árboles. Cuando no hay nada que ver en esta calle. Cuatro que crecieron a pesar del concreto. Cuatro que luchan y no se olvidan de luchar. Cuatro cuya única razón es ser y ser (Cisneros, 1995, pp. 82-83).

La solidaridad y la casa en el corazón constituyen dos líneas que unen la identidad de Esperanza con las mujeres del barrio y con poder crear un

propio destino; el ámbito geográfico se convierte en un espacio afectivo de la memoria del sujeto y se desarrolla en dos sentidos: el espacio colectivo y geográfico del barrio y el espacio femenino propio, metafórico y simbólico de la casa en el corazón.

Esperanza dentro de la historia configura y desca un espacio material (la casa) y uno espiritual y cognitivo (el acto de escribir), como una forma de liberación individual y colectiva. En *La casa en Mango Street* hay una necesidad latente de revisar las fronteras culturales y las formas de diferenciación social, donde cada sujeto establece sus propios modos para cruzar las fronteras que han limitado a las mujeres.

La propuesta narrativa de Sandra Cisneros redefine la relación dinámica entre espacialidad y formación del sujeto femenino individual y socialmente, para aceptar el pasado y transformar el presente al crear una expresión propia. Esto establece una nueva localización en la poética feminista, no sólo un cuarto para sí misma, público, colectivo ni doméstico, sino un espacio imaginativo (Kaplan, 1990, p, 367). La escritura femenina se presenta como un continuo camino de cruces fronterizos a través de sus prácticas literarias, mediando entre el contexto sociocultural y el sujeto femenino, por medio del lenguaje y, en el caso específico de Cisneros, de un lenguaje poético.

La presencia de *La casa en Mango Street* ha abierto espacios de legitimación para la literatura chicana en Estados Unidos. Su calidad ha logrado una visibilidad notable, puesto que Cisneros se ha colocado como la primera mexicoamericana que publicó en una editorial estadounidense: “Random House offered to publish the book in 1991, making Cisneros the first Chicana (Mexican American woman) to receive a major publishing contract for a work about Chicanas”.<sup>11</sup> Este reconocimiento de su texto obedece a tres aspectos destacados por la crítica literaria: 1) el rescate de la experiencia latina 2) el manejo de un lenguaje poético en la prosa manifiesto en la escritura de *Esperanza* 3) su posición crítica hacia la cultura y la política.

*La casa en Mango Street* es una obra autobiográfica de ficción y testimonial que presenta una estrategia política, estética y cultural, en el reclamo de un espacio textual propio. Esta narración muestra la capacidad de autotransformación del sujeto femenino y de su percepción dinámica de la identidad. En este contexto, el espacio textual es también un espacio simbólico:

El espacio simbólico de la escritura es testigo de la agencia de los nuevos sujetos, nuevas identidades que se van construyendo en el proceso de su escritura, re-escribiendo e inscribiéndose en la historia. Los sujetos en proceso, es decir, liberados de esencialismos reductivos, responden tanto a los discursos de la realidad circundante, como a los discursos literarios e históricos que las habían significado, imaginado y narrado utilitariamente (Klahn, 2000, p. 66).

---

<sup>11</sup> En <[http://www.gale.com/free\\_resources/chh/bio/cisneros\\_s.html](http://www.gale.com/free_resources/chh/bio/cisneros_s.html)>.

La narración de Cisneros expone un lenguaje poético, más allá de lo testimonial, didáctico e histórico; la imaginación poética es para ella y Esperanza la mejor manera de resistirse y de no caer en estereotipos. Asimismo, la estructura de la obra y el proceso de reconstrucción de sí misma no pueden concebirse sin el acto de la escritura y la poesía. En el libro, reemplaza la casa (un espacio material) por la apropiación de un espacio simbólico (espiritual, político y creativo), como se observa a continuación, donde lo autobiográfico da unidad y sentido al acto de escribir y de ser para Esperanza:

Esperanza turns her longing for what we can call an adequate structure for her desire in the direction of writing itself. Her desire for the agency of self-representation becomes the focus of the last quarter of the book. The book itself as the structure of her desire is (re)cognizable through autobiographics. For the writing subject has not disappeared in the usual ways, voiceless and dismembered. The book replaces the house on Mango Street as a structure of self-representational identity (Gilmore, 1994a, p. 99).

Esperanza ofrece una imagen para el futuro al convertirse en escritora, puesto que busca cambiar las circunstancias del barrio, de la casa y de sí misma en los cuentos que escribe para su vida; como menciona Gilmore, su objetivo en la última parte del libro es apropiarse de su propia autorrepresentación a través de lo autobiográfico. La narradora logra un cambio al escribir su relato de vida y, al igual que la autora, conciben el lenguaje como una herramienta para lograr un espacio de libertad, de subversión y de apropiación. Esto se advierte en la elección del inglés para escribir su texto (como se comentó al inicio de este capítulo) y en la mezcla

formal en el lenguaje poético que reúne imágenes de la infancia y de la cultura popular.

Esta escritora —como la mayoría de las chicanas— escriben en inglés por varias razones: porque es la lengua que más dominan, porque tienen más opciones para ser publicadas y porque su texto llegará a un mayor número de lectores.<sup>12</sup> Sin embargo, el uso del inglés también puede tener una connotación irreverente, como una estrategia resistencia política y cultural para subvertir la lengua de la cultura dominante: “In this instance, a major language has a minor use” (Kaplan, 1990, p. 360).

El manejo del español en la cultura estadounidense mantiene una situación periférica; Cisneros utiliza deliberadamente algunas palabras en español que cumplen una función política, y además, enriquecen un lenguaje poético y cultural dentro de su texto. No obstante, aquí es importante advertir cómo el inglés es la lengua que utiliza Cisneros para expresar el contexto social y político de los grupos minoritarios:

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

---

<sup>12</sup> El tema del idioma ha sido una forma de marginar y negar un espacio a los escritores chicanos, como comentara Cisneros en una entrevista: “Escritores chicanos: nadie sabe en Estados Unidos qué hacer con nosotros. ¿Adónde pertenecemos? No a la literatura latinoamericana y tampoco a la literatura estadounidense. Algunos chicanos escriben en inglés, otros solamente en español. Me molesta que los críticos de arte nos dejen fuera porque no perteneceríamos a ninguna parte. Yo estoy contenta de que me lean y de que mis libros sean traducidos, pero también pienso en todos esos escritores que instalan sus propias imprentas para publicar sus trabajos” (Magaña, 1992, p.24).

recuperación de lo perdido, pero también de proyección del futuro (Klahn, 2000, p. 71).

El uso de ambas lenguas tiene implicaciones extratextuales e intratextuales. Estas últimas se advierten en las historias que narra Esperanza acerca de algunos personajes que reiteran su diferencia dentro de los Estados Unidos,<sup>13</sup> como individuos que han sido desplazados de su espacio y de su lengua de origen y tienen que adaptarse a un nuevo sistema. En esta narrativa es importante el conocimiento del inglés para tener una vida en Estados Unidos. Por ejemplo, en el relato "No speak English", que es la historia de una mujer que no puede hablar inglés, se da otro sentido a la casa y a la necesidad de adaptación a un nuevo lugar:

Cualquiera que sean sus razones, si porque es gorda, o no puede subir las escaleras o tiene miedo al idioma, ella no baja. Todo el día se sienta junto a la ventana y sintoniza el radio en un programa en español y canta todas las canciones nostálgicas de su tierra con una voz que suena a gaviota [...]. Algunas veces el hombre se harta. Comienza a gritar y uno puede oírlo calle abajo. ¡Caray! estamos *en casa*. Esta es la casa. Aquí estoy y aquí me quedo ¡Habla inglés, *speak English*, por Dios! (Cisneros, 1995, pp. 85, 86).

Esperanza nunca evidencia un conflicto con el manejo del español o del inglés, su postura se centra, más bien, en hablar inglés para sobrevivir en la cultura estadounidense, a la vez que constituye una forma de denuncia social

---

<sup>13</sup> El término que retoma estos asuntos (reflexiones y usos de la lengua, en grupos que se desplazan) es "deterritorialization is one term for the displacement of identities, persons, and meanings that is endemic to the postmodern world system. Gilles Deleuze and Felix Guattari use the term «deterritorialization» to locate this moment of alienation and exile in language and literature. In one sense it describes the effects of radical distancing between signifier and signified. Meaning and utterances become estranged. This defamiliarization enables imagination, even as it produces alienation. «to express another potential community, to force the means for another consciousness and another sensibility». The paradoxical nature of this utopian moment in displacement can be realized in language or in the literature that Deleuze and Guattari designate as "minor" [...]. This writing dismantles notions of value, genre, canon, etc. It travels, moves between centers and margins" (Kaplan, 1990, p. 358).

de la marginación del barrio, en la narrativa de su vida.<sup>14</sup> La narradora habla bien inglés, pero sabe que ella es diferente por como la ven los demás, y se remite, como en el caso de Poncc, al espacio de la escuela: “En la escuela pronuncian raro mi nombre, como si las sílabas estuvieran hechas de hojalata y lastimaran el techo de la boca. Pero en español mi nombre está hecho de algo más suave, como la plata” (Cisneros, 1995, p. 17). Estos desplazamientos y usos entre el español y el inglés, rescatan el legado mexicano y la necesidad de escribir un texto creativo e híbrido.

Esta narrativa autobiográfica se propone también como una narrativa híbrida que utiliza el lenguaje poético o metafórico que surge como un aspecto lúdico y de invención infantil, en contraste con la ironía y la crítica social que se mezclan constantemente. El tono poético reitera la imaginación y el trabajo del lenguaje como una esperanza de cambio para el futuro, pues refiere una actitud contestataria del sujeto femenino que escribe. Esperanza puede inventarlo todo, su nombre, los juegos, las canciones, los poemas que recupera y escribe de sus recuerdos: “*Yo quiero ser como/ las olas del mar;/ como las nubes al viento,/ pero soy yo./ Un día saltaré/ fuera de mi piel. Sacudiré el cielo/ como cien violines*” (Cisneros, 1995, p. 65). De este modo, la protagonista recrea su experiencia y su contexto cultural entre la poesía y el

---

<sup>14</sup> Cisneros ha mencionado el manejo del inglés y el español, a veces como un conflicto; otras, como un legado cultural heredado de los padres que pasa por un proceso complejo en la práctica: “As a young writer in college I was aware I had to find my voice, but how was I to know it would be the voice I used at home, the one I acquired as a result of one English-speaking mother and one Spanish-speaking father. My mother’s English was learned in the Mexican/Italian neighborhood she grew up in on Chicago’s near south side, an English learned from playmates and school, since her own parents spoke Spanish exclusively. My father, on the other hand, spoke to us in a Spanish of grandmothers and children, a language embroidered with the diminutive” (Cisneros, 1981, pp. 71-72).

testimonio, lo que sugiere las diversas formas textuales y lecturas de este texto:

Critics have had difficulty with the classification of this book's genre. Does it belong to Children's literature? short story? novel? essay? autobiography? poetry? women's studies? It seems that the writer chose the child's voice to make the Chicanas's voice heard. This novel is an example of the "testimonio" literature, and to show the oral literary qualities of this work, Dr. Quintana played a cassette with some of the stories read by the author (Borjas y Mafla, 1996).<sup>15</sup>

La construcción de la memoria de Esperanza recupera y utiliza la tradición de la historia oral al incorporar juegos infantiles y canciones populares. El juego constituye una metáfora de la imaginación y establece un equilibrio con el tono trágico de los eventos del barrio. Asimismo, la oralidad se va transmitiendo de generación en generación y testimonia una vivencia cultural relacionada con los ritmos, canciones y juegos de las niñas (Gonzales-Berry y Rebolledo, 1985, p. 117); tal como Esperanza presenta el proceso de crecimiento:

Todo el mundo quiere cambalachear. Los zapatos limón a cambio de los rojos, los rojos por el par que fue blanco [...] quitátelos y vuévetelos a poner [...]. Rachel es la primera que logra caminar pavoneándose toda sobre los mágicos tacones altos. Nos enseña a cruzar y descruzar las piernas [...]. Lucy, Rachel y yo, tam-tam-tam tambaleándose, vamos abajo hasta la esquina donde los hombres no nos despegan los ojos. Hemos de ser Navidad (Cisneros, 1995, pp. 43-44).

Se apropia de la tradición cultural mexicana como en los cantos populares y "viejos", que están cambiados en la versión propia de Esperanza: " *Patito, patito/color de café/ si usted no me quiere/ pos luego por qué. Esa*

---

<sup>15</sup> En <<http://www.english.udel.edu/josephk/usia/maflapr.html>>, consultada el 14 de febrero de 1996.



canción vieja no, digo yo. Tienes que hacer tu propia canción. Invéntala [...], *ánimas Benditas/que se me murió*" (Cisneros, 1995, p. 56). La narradora insiste en crear sus propias canciones y no las heredadas: "Se equivoca en el quizá. Cuando me toca espero un poquito, respiro hondo y me aviento: *Hay caderas redondas/como un salvavidas,/otras salen cuadradas como puertas de casa, algunas son picudas como caballo flaco. No me importa la forma que tengan mis caderas,/lo que quiero es tenerlas,/que me aparezcan ya*" (Cisneros, 1995, pp. 55-56).

No es que Esperanza rechace su legado cultural, más bien muestra un rescate de la oralidad y la cultura popular, pero la transforma metaforizando, con repeticiones y figuras retóricas con remisiones a los sentidos. Sandra Cisneros crea así una hibridez entre lo escrito, las imágenes poéticas y la oralidad. Las nuevas metáforas (escritas) recrean las formas orales (cultura popular) y permiten la mezcla cultural, y el dinamismo de las subjetividades que producen dichos discursos creativos e identitarios.

Este lenguaje poético y cultural constituye, por supuesto, el estilo personal de Cisneros y evidencia también la autorreflexión sobre su oficio como escritora. El proceso de construcción de la escritora ha sido uno de los grandes retos en la lucha por el reconocimiento. Esperanza Cordero, al igual que Sandra Cisneros, desafía al mundo que conoce y al que pertenece, con una transformación que parte de su mundo interior, hacia el mundo en que habita en comunidad con los otros. La forma de lograr este reto es precisamente en el momento de la creación, como un acto de resistencia

estético y político: "Our survival depends on being creative" (Anzaldúa, 1990, p. xxiv).

El reto de ser escritora dentro de la historia de Esperanza evidencia también la situación de exclusión de las chicanas por su condición de clase obrera; es decir, cómo esto ha intervenido en su oficio y su escritura, como afirma Cisneros: "Somos las primeras en ir a la universidad, la primera generación y seguro la primera generación en levantar la pluma y empezar el camino de escritoras en la familia [...], ahí fue donde formalicé mi conciencia como mexicoamericana, como mujer y miembro de la clase obrera, y todo eso fue ahí donde noté la diferencia de mi pasado (Molina, 1995, p. 25).

Cisneros y su personaje muestran la situación contemporánea de las mujeres latinas dentro de la producción intelectual y literaria. La historia y la identidad de Esperanza no las determina la diferencia racial y cultural únicamente, sino que hay una recreación de la subjetividad femenina que va más allá de lo establecido, tanto por los chicanos como por la cultura estadounidense; más bien se denuncian las dificultades de ser mujer y de pertenecer a un grupo étnico. Esta estrategia narrativa se articula entre la vivencia del sujeto femenino y la recreación de la subjetividad que propone la diversidad de la experiencia de las chicanas. En este sentido, la narrativa autobiográfica de ficción de Cisneros propone una ruptura con las lecturas hegemónicas y busca su reconocimiento en la producción del conocimiento en Estados Unidos:

Sandra Cisneros' early narrative written in 1984 anticipated, energized and could be said to have opened the way for both postmodern and

post-western autobiographical fictions. Cisneros writes her life as fiction, that is by her strategy of self-conscious writing, portraying the child she was and the writer she was becoming. She foregrounds the fictional and always textual nature of the autobiographical enterprise or any attempt at constructing the autonomous identity. When she wrote, women's raised consciousness and access to formal education created the spaces from where an important body of writing emerged that has now found an equally broadened international public (Klahn, 2003, p. 126).

Las chicanas no sólo acceden al ámbito universitario y se convierten en escritoras, sino también modifican con su autorrepresentación otras vidas a través de sus textos. El libro de Sandra Cisneros forma parte de la currícula educativa en diferentes áreas del sistema escolarizado estadounidense, como ejemplo de la experiencia latina y de la integración de la producción cultural y literaria de las chicanas: "*The House on Mango Street* has been taught in a variety of academic disciplines including Women's Studies, Ethnic Studies, Psychology, English, Creative Writing, Sociology, and even Sex Education".<sup>16</sup> Es uno de los textos más "dialogados" y leídos en el internet, y utilizado en los colegios y las universidades:

Las preguntas, los ejercicios y las tareas que siguen están preparados para los estudiantes en la lectura de *La Casa en Mango Street*, ayudarlos a leer la obra como un trabajo literario y también como una ventana para asomarse a sus propias vidas. [Este texto] es especialmente valuable para que los estudiantes escriban sobre sus propias experiencias: su familia, hogar, vecindario, aspiraciones, desencantos, cómo se relacionan con el sexo opuesto, sobre la vida que desean y a la que ellos temen terminarán viviendo.<sup>17</sup>

El lector mantiene una empatía con la historia de la protagonista, al postergar lo autobiográfico a través de la identificación de los que leen su

---

<sup>16</sup> En <<http://www.randomhouse.com/acmart/teacherguides/casa.html>>.

<sup>17</sup> En <<http://www.classicnote.com/ClassicNotes/Titles/houseonmango/about.html>>.

libro y viven una situación semejante a la suya;<sup>18</sup> y desplazando, a través de sus lectores, voces diferentes que relaten sus vidas, como en esta nota: “Sandra I love the book you wrote *The House on Mango Street*. I guess every Hispanic family that come to states [sic] struggle a lot living in the ghetto hoods and your story is so much like mine. I come from Bolivia and when I first got here, I was only 7 years old. I used to live in these ugly apartments [...]. Don't forget to write a book in Spanish”.<sup>19</sup> La lectura de *La casa en Mango Street* cierra otro círculo entre la narración autobiográfica y las vidas que se escriben en el internet; todo esto, también en relación al relato de crecimiento, el aprendizaje y la narrativa de vida, para evitar el olvido de la herencia cultural desde el yo que se perpetua y diversifica en el lector.

En *La casa en Mango Street* se establece una relación entre la memoria personal, el cruce cultural y la producción literaria, ámbitos en los que ellas han respondido a la exclusión, llevando a cabo la apropiación del yo en el espacio textual, relacionada con discursos económicos, sociales y políticos (Yarbro-Bejarano, 1988, p. 139). Mary Helen Ponce y Erlinda Gonzales-Berry proponen la hibridez cultural y la apropiación de las tradiciones o de los mitos que las remiten a su legado cultural mexicano y al necesario intercambio con la cultura estadounidense.

---

<sup>18</sup>Véase María Elena Valdés, “The Critical Reception of Sandra Cisneros *The House on Mango Street*”, donde plantea un recorrido de las lecturas y propuestas de interpretación de este texto (desde su publicación hasta los noventa). Si bien no es exhaustivo, sí coloca la importancia de temas y de obsesiones en las que el lector y el crítico participan. “Sandra Cisneros has written a novel with a symbolic reader who is her sister in oppression, but in order to address her she has had to develop an implied reading strategy for reader participation” (Valdés, 1993, p. 287).

<sup>19</sup> En <[http://www.jetcity.com/kirok/bookgoup/book\\_mangostreet.html](http://www.jetcity.com/kirok/bookgoup/book_mangostreet.html)>.

La propuesta de Cisneros, a diferencia de las de Ponce y Gonzales-Berry, ubica la tematización y contextualización de los latinos como centro de su resistencia y, además, propone la mezcla de la poesía y la cultura popular como una forma creativa de la vida y la memoria cultural. Sandra Cisneros, sobre todo, reescribe la identidad étnica en relación con una propuesta dialéctica y creativa: “[...] más allá de los viejos conceptos de aculturación, asimilación, [se recurre] a los de la creatividad, innovación y heterogeneidad (Buxo, 1993, p. 423).

La lectura de *La casa en Mango Street* gira en torno de tres aspectos que muestran la escritura subversiva y contestataria de Sandra Cisneros y de la narración de Esperanza: primero, relacionada con la construcción y propuesta de la identidad de las chicanas a través de su capacidad de actuación, es decir, de poder construirse y recrearse en la ficción autobiográfica; segundo, configurada en la denuncia social, cultural y política de su propia comunidad, perpetuado con el silencio y la violencia que viven las mujeres del barrio y, tercero, en el reconocimiento de la narrativa y el impacto en la educación y los lectores, llevando a cabo una visibilidad y un autodesplazamiento de la narrativa autobiográfica de Esperanza y Sandra Cisneros; quienes cruzan fronteras creadas para dejar de ser “un globo atado a un ancla” (Cisneros, 1995, p. 15) y transitar hacia otras fronteras imaginarias.

## **Capítulo VI**

**La reconfiguración de imágenes  
culturales, visuales y literarias:  
“vivir en un país entre dos países”**

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

GINA VALDÉS

En ese sombrío desierto, tal foto, de golpe, me llega a las  
manos; me anima y yo la animo. Es así, pues, como debo  
nombrar la atracción que la hace existir: una animación.  
La foto de por sí no es animada (yo no creo en las fotos  
“vivientes”), pero sí me anima: es lo que hace toda  
aventura.

ROLAND BARTHES

Esperar una foto ante un fotomatón; y que saliera otra  
con otro rostro — así se iniciaría una historia.

PETER HANDKE

#### PUENTES E INTERSTICIOS EN LA NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA DE NORMA ELIA CANTÚ

La escritora Norma Elia Cantú escribe un texto en el que las identidades se desdibujan y recrean, a través de un conjunto de imágenes culturales, geográficas, literarias y fotográficas que constituyen un eje central en la forma y el sentido de *Canícula: Snapshots of a Girlhood en la Frontera* (1995), libro traducido al español por la misma autora como *Canícula. Imágenes de una niñez fronteriza* (2001), versión en la que se basa este análisis. La traducción es de alguna manera la reescritura del mismo, pues, como afirma Cantú en la introducción: “parte de la versión original y la reimagina como un texto nuevo que mantiene la estructura y la temática de la misma” (Cantú, 2001, p. xvi).

El título en español utiliza la palabra “imágenes” para evidenciar su importancia en la narrativa de vida; las cuales son creadas, recreadas y

apropiadas por la autora y forman parte de un juego que oscila entre la referencialidad (la vida de la autora) y la ficción (la historia de la protagonista). Al igual que las otras escritoras, recupera su experiencia personal para representar a la narradora en un contexto cultural, histórico y político. Dicha representación remite a imágenes de la frontera, donde tanto autora como narradora crean *puentes e intersticios* para escribir su narrativa autobiográfica.

En *Canícula*, la frontera delimita la localización geográfica y es diferente a Pacoima, la ciudad de México, Nuevo México o al gueto urbano. La experiencia y la identificación con ambos lados de la frontera permite a la autora proponer la identidad chicana confrontada con categorías predeterminadas acerca del yo y del otro. La narrativa de las chicanas propone también rupturas entre la igualdad y la diferencia, la cultura nacional y extranjera: “It deconstructs the teleology of assimilation and constitutes a radical questioning of the very concept of distinction between identity and alterity” (Klahn, 2003, p. 131).

En las últimas dos décadas, ha habido nuevas formas de ubicar (cultural y geográficamente) a los sujetos sociales, definiendo la identidad sin limitarse a conceptos de Estado-nación.<sup>1</sup> La búsqueda y negociación de las identidades de las chicanas destaca la expresión de la diferencia cultural y la

---

<sup>1</sup> La vivencia multicultural y la globalización han propiciado el desdibujamiento de los límites políticos: “La circulación de bienes, poblaciones, capital y expresiones culturales, ahora mucho más acelerada, cuantiosa e inevitable, también evidencia los límites de discursos nacionalistas unidireccionales y conduce a redefinir los Estados-nación a partir de nuevos paradigmas” (Klahn, 2000, pp. 63-64).



lucha por la adquisición de derechos como ciudadanas(os) que viven en Estados Unidos. Este discurso cultural y político, junto con sus propuestas narrativas, rechaza los centros hegemónicos para vivir y escribir periféricamente.

En *Canícula*, el sujeto femenino remite su experiencia a un marco más amplio que el de ciudadanía y legalidad oficial, puesto que utiliza la frontera como un espacio geográfico y como metáfora de una “estética fronteriza”, para proponer cruces que burlen las vigilancias. Como señala Cantú, el desplazamiento geográfico entre México y Estados Unidos, entre Laredo y Nuevo Laredo, define el autodesplazamiento de la identidad en la autorrepresentación de la protagonista ubicada entre dos países: “vivir en un lugar entre dos países, México y Estados Unidos”.<sup>2</sup> Esta situación geográfica intermedia ubica al yo textual más allá de las fronteras geográficas, en tanto límites homogéncos que fijen las identidades. En este fragmento del prólogo de *Canícula*, la autora compara la situación de la protagonista en España, con el espacio habitable de la frontera, en esta última no es una extranjera a pesar de vivir entre dos países:

Él ofrece su vida entera en un montón de fotos a ella, la extranjera de un país desconocido que no puede imaginarse; un lugar tan lejos de España como lo desconocido; *un país entre dos países, México y Estados Unidos de América*, ese lugar ahora tan lejano como el sueño de la madrugada [...]. Ella no tiene fotos que ofrecerle para compartir su vida. Sus fotografías, testigos silenciosos de su vida, de su historia,

---

<sup>2</sup> Las categorías nacionales de cultura extranjera, del yo y del otro se revisan y desconstruyen, por esto mismo la frontera es un espacio que diluye tales categorizaciones, ya que “To be obliged to forget—in the construction of the national present—is not a question of historical memory; it is the construction of a discourse on society that *performs* the problematic totalization of the national will” (Bhabha, 1990, p. 311).

yacen más allá del océano, más allá del Atlántico, más allá de Estados Unidos, más allá de Tejas, más allá de México, más allá de la frontera donde México se encuentra con Tejas. [...] *Las fotos permanecen atesoradas y seguras en ese lugar, al que ella llama la frontera, la tierra donde por generaciones, su familia ha vivido y ha muerto. 1985.* En ese lugar seguro, ese espacio entre países, la mujer Nena y su madre sacan las cajas, desatan las cintas amarillas que fueron blancas y reviven los recuerdos (Cantú, 2001, pp. xx, xxi. Las cursivas son mías).

Norma Cantú se reconoce, a través de la protagonista, como una ciudadana legal en ambos lados de la frontera; sin embargo, en su práctica literaria asume un cruce “ilegal” de manera subversiva, y se sitúa entonces en los “géneros prófugos”. En *Canícula* el desplazamiento geográfico delimita el cruce de la narrativa autobiográfica, la cual se plantea mediante un desplazamiento y cruce textual, más allá de lo establecido:

The “beyond” is neither a new horizon, nor a leaving behind of the past [...]. Beginnings and endings may be the sustaining myths of the middle years; but in the *fin de siècle*, we find ourselves in the moment of transit where space and time cross to produce complex figures of difference and identity, past and present, inside and outside, inclusion and exclusion (Bhabha, 1994, p. 1).

Norma Cantú presenta a su narradora en un desplazamiento oscilatorio de la identidad de una cultura a otra, sin aceptar o rechazar totalmente la cultura hegemónica de México o de Estados Unidos. La noción de frontera de Cantú redefine nuevos sistemas de reglas y coaliciones, y exalta la diferencia frente a la uniformidad cultural y territorial que había esencializado la definición de la identidad chicana, cuando en realidad se tiene frente a sí una gama de discursos heterogéneos, indefinibles a priori.

La intención de Cantú es validar y evidenciar las voces de la gente que vive en la frontera, reconociendo en este espacio una imagen y una metáfora,

así como un lugar habitable y digno de celebrarse. En *Canícula*, a partir de la frontera se propician nuevas estrategias narrativas, como la mezcla de la “teorización creativa” y la narración de vida a través de la ficción. Esta propuesta en especial se relaciona con la experiencia personal y el conocimiento de la teoría y la crítica de las chicanas, que señalan a Norma Cantú como escritora y académica.

En capítulos precedentes analicé la importancia de la formación universitaria de estas escritoras, cada una enfatiza la relación entre el acto de escritura y su formación; por ejemplo, Mary Helen Ponce menciona sus estudios como antropóloga; Erlinda Gonzales-Berry relaciona su texto con su experiencia como investigadora de literatura chicana y Sandra Cisneros plantea su escritura a partir de su formación en la universidad como escritora; pero, a pesar de la diferencia de matices entre ellas, todas llevan a cabo autodesplazamientos también en la crítica literaria.

Norma Cantú manifiesta que su preocupación no solamente es contar historias de las mujeres de su comunidad —como hace Ponce en *Calle Hoyt*— o plantear el viaje a México como un encuentro de sí misma y con el Movimiento Chicano —como es el caso de Gonzales-Berry en *Paletitas de guayaba*— o en *La casa en Mango Street* de Cisneros, quien propone la denuncia y la libertad de la mujer hispana. La autora de *Canícula* dialoga con estas ideas, pero igualmente sugiere su interés por la experiencia femenina y la reconstrucción de su subjetividad en la crítica literaria chicana expresada en los últimos años.

*Canícula* va más allá que las otras narrativas, ya que responde a una recuperación de imágenes históricas y literarias con un gesto subversivo, es decir, no sólo es un texto para sí misma o para la comunidad, sino que plantea abiertamente la recreación literaria. Cantú misma en una entrevista, acerca de su participación en un coloquio, admite que no puede olvidar en su trabajo creativo dos aspectos: la visión personal y su perspectiva como crítica literaria:

En cuanto a las ponencias Enid [Alvarez], [Socorro] Tabuenca, Norma [Alarcón], Mary Helen [Ponce], cada quien (como crítica) íbamos aportando una cosa muy específica. Se componía. Lo que sucedió fue como un *collage of critical essays*. Y *it worked*. No todas hablamos desde la misma perspectiva crítica y no todas hablamos sobre una cosa definida; creo que cada quien desarrolló el tema desde una perspectiva personal, pero también desde una perspectiva crítica (Cantú, 1995b, p. 234).<sup>3</sup>

La autora sabe de estos procesos y refleja un autodesplazamiento: entre la narrativa de vida y la construcción de la narrativa como un *collage* de visiones e imágenes, que en la crítica chicana obedece a una conciencia histórica. Norma Elia Cantú asume una postura crítica y personal, visible en la introducción, donde a diferencia de las otras obras examinadas, denomina a su texto como “autobioetnográfica”, término con el que busca la fusión de diversos géneros literarios para crear un texto híbrido, reconocido como narrativa cultural y de ficción.

La denominación de su narrativa, lejos de limitar la lectura, abre más posibilidades, ya que un lector común puede leerla como una autobiografía

---

<sup>3</sup> “Entrevistas poscoloquio”, En referencia al coloquio de escritoras chicanas y mexicanas Literatura escrita por mujeres chicanas, México 1993, en *Las formas de nuestras voces* (1995).

tradicional, mientras que un lector especializado advertirá los juegos narrativos, temporales, la ambigüedad entre la ficción y la referencialidad. En *Canícula*, la narrativa autobiográfica constituye un espacio de reflexión constante por medio de la intersección entre historia vital, ficción, testimonio y crítica literaria. Cantú, a diferencia de sus colegas, demuestra un conocimiento de la recreación literaria del sujeto autobiográfico y del sujeto femenino.

En “Cognitive Desires: An Allegory of/for Chicana Critics”, Norma Alarcón establece que el planteamiento crítico de las chicanas se presenta en una zona de intersticios al reconstruir y apropiarse las influencias culturales. Estos puentes y espacios intermedios de cruce propician los desplazamientos de tales posturas dentro de un marco de la diferencia y de la resistencia del sujeto femenino. La chicana como crítica propone su trabajo desde un punto de intersecciones entre lo mexicano y lo anglo, ente la academia y las comunidades, se sitúa en una zona fronteriza que funciona como una alegoría de la situación de la crítica chicana como la “*différend*”:

For me, there is a tenuous connection between women working in the actual border shops, who put their lives at risk, and Chicana critics who work an interstitial zone which is constantly on the move given its structural displacements within the academy. [...] Thus, the Scenario on the Border that opens up the allegory is a necessary step in the travails of the Chicana critic since it implicates both Mexicans and Angloamericans in the production of meaning for her. Such a critic, who could only take shape through this fabulous construction, is a paradigmatic woman of multiple incarnations. The construction aims to situate the Chicana critic in the locus of “*la différend*”, the site of a conflict, collision or contest opposed to judicial litigation, or (constitutional) law, indeed opposed to anything that presupposes for its interpretation an inherent monological rationality. My contention is that heretofore the Chicana critic has not taken account of her

insider/outsider/insider status with respect to multiple discourse structures (Alarcón, 1995, pp. 67, 68).

El contexto de la diferencia como parte del discurso de la crítica les ha permitido un lugar estratégico en los espacios académicos. Este dinamismo de la autopercepción y recreación de sí mismas, al estar dentro y fuera de múltiples discursos, ha propiciado un sinfín de imágenes poéticas y políticas en la configuración de las identidades para interpretar, hablar e imaginar su propia posición como intelectuales y escritoras.

En *Canícula*, Cantú no se define como crítica o teórica, pero, ciertamente, sí propone el conocimiento de las discusiones contemporáneas sobre el género autobiográfico y el sujeto femenino que, según Norma Alarcón, permitiría situar la narrativa de Cantú en un espacio alegórico y fronterizo.

La autora de *Canícula* dirige su texto a la comunidad chicana, a la crítica literaria de las chicanas y a quien quiera conocer sobre su gente. Su narrativa se encuentra en una intersección entre la producción de historias que validen su textualidad como escritora, su lugar dentro de la academia y su historia de vida, entre la desaparición y la reconstrucción de la memoria.

YUXTAPOSICIONES Y DESPLAZAMIENTOS DEL TIEMPO, LA FICCIÓN Y LA REFERENCIALIDAD

La escritura de *Canícula* presenta la “aceptación de la ambigüedad” en toda su amplitud como un elemento fundamental de la estrategia y construcción de su narrativa. Norma Elia Cantú escribe una introducción que legitima con su nombre (firma) para especificar que lo que está escribiendo es una

“invención suya”; revisa parte de su vida y crea un personaje de ficción llamado Azucena Cantú, pero la autora nunca desaparece del texto. Asimismo, la narración de vida se ubica temporalmente durante los años 1940-1960, pero el tiempo se establece por medio de la ambigüedad entre la memoria y la imaginación, puesto que pasado y presente se intercalan, para reiterar la reescritura entre la vida y la creación literaria.

En la narrativa de Norma Cantú se presentan varias *yuxtaposiciones*, como la presencia en la introducción de la palabra canícula, referida al proceso de escritura y al recuerdo de la historia personal de la autora; ambos significados pertenecen a diferentes momentos. El primero señala el periodo de escritura del texto; el segundo, el tiempo en que se vivió la experiencia, ambas yuxtapuestas por el recuerdo: “La canícula del título se refiere a dos periodos: el verano, cuando escribí la mayor parte del texto en la canícula de 1993, y a la idea de una época excesivamente calurosa e intensa del verano, cuando se cosecha el algodón en el sur de Tejas. En ese tiempo, por el calor abrumador, se dice que ni los perros salen” (Cantú, 2001, p. xviii).

En la introducción, la autora emplea un tono personal, mezclado con un tono de crítica literaria y ofrece explicaciones sobre cómo se escribió *Canícula*, aunque a lo largo de toda la obra más bien aplica lo teórico a través de la prosa:

Canícula: el tiempo entre el 14 de julio y el 24 de agosto, según mi papá. En mi esquema del mundo infantil es una manifestación entre el verano y el otoño. El subtítulo sólo prepara al lector para lo que viene, pues esto no es una narración que permanezca fiel al esquema delineado por Freytag, no encaja dentro de las convenciones

tradicionales de desarrollo de la trama. Al contrario, es un *collage* de cuentos (Cantú, 2001, p. xviii).

Desde la introducción existe una ambigüedad en el manejo del tiempo, ya que se mantiene una oscilación entre el pasado y el presente (el recuerdo y el momento de la escritura), lo que no permite perder de vista la voz adulta de la autora; es decir, se hace referencia a la vida de Norma Elia Cantú y su experiencia en la frontera, pero quien narra es un personaje que es presentado al lector en el prólogo. Este apartado se narra en tercera persona y no hay ninguna mención de la autora; así establece un distanciamiento entre el referente (Norma Elia Cantú) y el personaje de ficción (Azucena Cantú). No obstante, la autora propone una lectura testimonial y etnográfica al hablar de su familia y de su comunidad.

A partir del prólogo y en toda la obra se expone una reflexión más personal (anecdótica) acerca de cómo se concibe la narrativa de vida en *Canícula*; se retoma la inspiración de la protagonista del libro de Roland Barthes para narrar su historia a partir de las fotos, y a la vez señala el desplazamiento entre el pasado y presente al cruzar fronteras temporales:

Al contrario, es un *collage* de cuentos que nacen de las fotografías seleccionadas al azar, y no de un álbum arreglado cronológicamente, sino sacados de una caja de fotos donde *el tiempo se borra*. El cuento sale de las fotos, las fotos en las que —como nos dice Roland Barthes— los muertos viven. *Los cuentos reflejan cómo vivimos nuestras vidas por medio de recuerdos, con nuestro pasado yuxtapuesto al presente; colocándose de un lado al otro, de uno a otro, en una danza recursiva que no tiene ni principio ni fin* (Cantú, 2001, p. xviii. Las cursivas son mías).

La autora escribe *Canícula* con la certeza de la ruptura del género autobiográfico, lo que nos hace pensar en dos textos paralelos: uno, la



autobiografía de ficción que escribe Norma Elia Cantú; otro, la autobiografía más tradicional, que cuenta Azucena, sólo que es el mismo libro y la misma historia. Este proyecto narrativo resulta ser más complejo, pues Cantú involucra diversos matices y desplazamientos entre lo ficcional y referencial; esto se expresa en la introducción con la voz de la autora; en el prólogo, ésta se convierte en una narradora omnisciente, que crea un personaje y se distancia de él. Sin embargo, al iniciar *Canícula* esta distancia es totalmente ambigua, puesto que Norma Elia Cantú sigue apareciendo en las fotos, como se advertirá más adelante. Se perfila, en todo momento, una yuxtaposición y un desplazamiento entre la narradora y la autora, entre la imaginación y el testimonio.

Lo autobiográfico gira en torno de la voz narrativa, como un personaje que desdibuja la relación tradicional de la autobiografía. La protagonista parte de la ambigüedad de la memoria y los recuerdos para construir sus historias, con el conocimiento de que narrar significa apropiarse de su historia: “Pero mientras narra, se difumina a cada instante, y cuando termina una frase para tomar aliento ya no existe, forma parte del pasado irre recuperable; luego, sus huellas son recogidas, recorridas y rchechas constantemente por su heredero: nuevamente el narrador” (Piña, 1991, p. 108). En la introducción, la autora adelanta al lector el tipo de historia que escribe, lo que entreteje un texto y un subtexto entre su experiencia y la reconstrucción de tal experiencia:

En *Canícula*, la historia se narra por medio de fotografías y lo que parece ser autobiográfico no siempre lo es. Por otro lado, muchos de los

eventos son pura ficción, aunque estén situados en un contexto histórico y verídico. Existen fotos que documentan muchos de estos eventos, pero en otros casos la imagen es un *collage* imaginario; en todo caso el resultado es enteramente invención mía. Así que aunque pareciera que son historias de mi familia, no lo son precisamente, y sí lo son (Cantú, 20001, p. xvii).

Este fragmento muestra la voz de la autora con un vocabulario y una posición teórica del proceso de recreación de la memoria en su narrativa. Este aspecto enfatiza la preocupación de dar a sus conocimientos legitimidad, los que dirige a mexicoamericanos(as) fronterizos o no, es decir, otorga validez a cualquier persona para contar su vida y, a la vez, dialoga con la crítica literaria elaborada por las chicanas.

Norma Elia Cantú maneja deliberadamente la ambigüedad y la malcabilidad del texto autobiográfico a partir de la intersección de diferentes géneros, el cuestionamiento de la referencialidad y su negativa a ubicarse dentro de lo establecido, como se muestra en la introducción:

Pero como Pat Mora nos dice: la vida en la frontera es verdad cruda y todo cuento basado en tal vida, por más ficticio que sea, es tal vez aún más verdadero que la realidad. Comencé llamando este trabajo *autobiografía ficticia* hasta que una amiga me dijo que mis cuentos eran más etnografía que autobiografía, y así fue como llegué a la conclusión que si acaso esto tiene que encajar en algún género, puede ser el de *autobioetnografía ficticia* (Cantú, 2001, p. xvii).

En esta narrativa no existe un distanciamiento tajante entre autora y narradora, más bien se establece una yuxtaposición entre ambas. La identidad de la autora se “borra” a sí misma, pero Norma Cantú nunca desaparece totalmente del texto, ya que su identidad se mantiene en las imágenes fotográficas y en los recuerdos mezclados con la ficción.

El prólogo parece definir el límite entre ficción (la historia de Azucena Cantú) y “verdad” (la historia de Norma Elia Cantú), ya que no está firmado, como en el caso de la introducción; en ésta la autora legitima su texto, lo autoriza. Debido a la falta de firma en el prólogo, podría asumirse que es la propia Azucena quien lo escribe en tercera persona como una estrategia para reforzar la novelización autobiográfica. Esta opción es viable, ya que subraya la intención de la autora acerca de que todo referente se convierte en ficción; así, también otorga la posicionalidad de escritora a Azucena como un gesto subversivo. Esta mediación de la autobiografía de ficción evidencia discursos de transformación al elegir un personaje para expresar su voz:

She speaks from a differentiated persona —Azucena— not only to underscore the mediated nature of autobiography, but because Cantú, as Cisneros, is participating in what Walter Mignolo says, in reference to the writings of Rigoberta Menchú, “the belief in the truth of enactment rather than the truth of representation, a belief which distinguishes between hegemonic epistemologies with emphasis on denotation and truth, and subaltern epistemologies with emphasis on performance and transformation” and “which shows the intentions and the struggle for power” (Klahn, 2003, p. 128).<sup>4</sup>

Norma Elia Cantú expone la ambivalencia de la “verdad” de la representación del yo en la búsqueda de un cambio social, lo que denota que la intención de nombrar a sus narradoras como hacen otras escritoras es más complejo que un cuestionamiento a la referencialidad, más bien es una estrategia política.

La autora inventa a Azucena (quien se crea a sí misma) para mostrar la

---

<sup>4</sup> La cita de Walter Mignolo corresponde al texto, *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

ambigüedad y remitirse, a su vez, a un contrasentido que desestructura un conocimiento establecido. El cruce entre la introducción y el prólogo no marca líneas divisorias tajantes, como aparentemente intenta la autora, más bien son líneas que se yuxtaponen y se borran, pues ella también inventa dentro de la introducción, por ejemplo, cuando Norma Elia Cantú hace referencia a los textos que se supone ha escrito y forman parte de una trilogía junto con *Canícula*, los cuales también son imaginados, con lo cual hace evidente el artificio y la legitimación del mismo:<sup>5</sup>

Esta obra es la segunda parte de una trilogía que cuenta la historia de una familia en la frontera desde mediados del siglo diecinueve hasta finales del siglo veinte. La primera parte, escrita por completo en español y titulada *Papeles de mujer*, permanece inédita, y consta de cartas y documentos en los que se traza la historia de una familia en el espacio geográfico entre Monterrey, México y San Antonio, Tejas, y toma lugar de 1850 a 1950. La tercera obra, *Cabañuelas*, también inédita, continúa la historia hasta finales del siglo veinte. Como en casi toda obra de ficción, muchos de los personajes y situaciones en estas tres obras nacen de los eventos reales que les pasan a personas reales y se convierten en ficción (Cantú, 2001, pp. xvi-xvii).

La autora se presenta como una escritora realista que describe la comunidad a través de la historia y las costumbres, y propone la lectura testimonial, más inmediata de *Canícula*, en la voz de Azucena; pero en realidad la autora transgrede siempre los cruces de fronteras entre la ficcionalización que existe detrás de toda forma del lenguaje y la

---

<sup>5</sup> Este aspecto se puede constatar en biografías de Norma Elia Cantú: "While working on a study of the Matachines, Cantú realized that many of her personal stories began to emerge and decided to focus on them. After giving these stories an order and a narrative frame based on photographs randomly selected from a storage box, Cantú published *Canícula*, her first major creative writing piece. This work joins Cantú's scholarly and poetic writing abilities in an experimental, partially fictional, ethnographic account of her life and her family traditions", buscar por Cantú, Norma Elia. Tomado de <http://www.sscnct.ucla.edu/cscc/webwriters.html>

referencialidad, ya sea ésta relacionada con la imagen (la foto) o el relato escrito, lo que en gran parte define la “estética fronteriza” e híbrida de su texto. Sobre todo, esta obra se halla entre la narrativa autobiográfica tradicional y la narrativa autobiográfica de ficción; entre la presencia fotográfica de Norma Elia Cantú y la voz narrativa de Azucena Cantú, cual “géneros prófugos”.

Si bien todas las obras analizadas participan de la experimentación formal y buscan la heterogeneidad y la diferencia, no asumen dentro del mismo texto el “desdibujamiento” de las fronteras geográficas, literarias y culturales, como si sucede en *Canícula*. Este proceso de reconstrucción y metareflexión de la escritura de esta narrativa tiene diferencias con *Paletitas de guayaba*, en la cual el uso de la figura de escritora es un acto de introspección de la narradora y de su localización cultural. Sin embargo, en *Canícula*, la experimentación literaria muestra una preocupación más allá de sí misma o de su propio texto, busca descentralizar los discursos totalizadores:

Esto excluye de entrada la autoreferencialidad o metaficcionalidad que es, a su vez, característica de la novela postmoderna y por medio de la cual ésta se propone llamar la atención del lector sobre los procedimientos estilísticos y retóricos que emplea, y, a la larga, hacernos dudar de la posibilidad de reproducir cualquier realidad exterior al texto mismo [...]. El proyecto postmoderno —que no se limita a la literatura de ficción—, a través de la autorreferencialidad y otros recursos semejantes, desea revelar la ausencia de cualquier “centro” del que debería depender la validez de los significados que atribuimos a los textos tanto literarios como históricos, filosóficos e incluso científicos y, en general, a cualquier expresión cultural (Rodríguez, 1997, p. 118).

Cantú, al igual que otras escritoras, se ha resistido a las convenciones por medio de sus narrativas autobiográficas. En gran parte ha reconceptualizado las perspectivas posmodernas y femeninas, desdibujando una concepción lineal y cronológica del género autobiográfico hacia un camino de ambigüedades. El reconocimiento de la subjetividad y de la reconstrucción del yo remarca la identidad de Azucena Cantú mediante la mirada y la escritura.

#### LAS IMÁGENES DE LA IDENTIDAD CULTURAL DE AZUCENA CANTÚ

En *Canícula*, la identidad de Azucena Cantú sigue un autodesplazamiento de imágenes y posicionalidades de la chicana fronteriza, en relación con su percepción de la etnicidad, su postura política y femenina. La narración de la protagonista, sin el conocimiento teórico de la autora, es más parecido al proyecto literario de Mary Helen Ponce, en *Calle Hoyt*, es decir, si en la voz de Norma Elia Cantú se presenta un tono teórico-vivencial, en la voz de Azucena hay un tono anecdótico-vivencial.

Desde el prólogo se inicia la historia de Azucena, construida por sus recuerdos y las fotos del álbum familiar. La narradora de *Canícula* mira las fotografías y, en este acto de mirar, se identifica con el acto de crear. En el prólogo, la primera fecha que aparece es 1985, momento en que se inicia la concepción de *Canícula* por parte del personaje. Las historias que relata Azucena sobre sí misma y su familia evocan una versión propia de escribir cuentos diferentes, a la vez que observa las fotos y la memoria cobra vida:

En 1985. En ese lugar seguro, ese espacio entre países, la mujer Nena y su madre sacan las cajas, desatan las cintas amarillas que fueron blancas y *reviven los recuerdos*. El olor a pasado atrapado junto a esas memorias las acompaña. Pasan días, semanas, meses tomando las fotos, los recortes de periódico, los documentos. *Una por una, con reverencia, las toman. Los cuentos, las historias, vienen hacia ellas*. A veces las hermanas —Dhalia, Esperanza, Margarita, Azalia, Teresita, Rosa, Xóchitl— se acercan, las acompañan y se alejan llevándose sus recuerdos de las cosas. Las más jóvenes no recuerdan las historias, sólo recuerdan imágenes, descripciones breves; cómo se ponían un vestido favorito, lloran por algún cumpleaños que pasó desapercibido [...], la madre rellena lagunas, historias de más antes, historias olvidadas, historias cambiadas por el tiempo y la memoria. *La familia, los vecinos, las fiestas, los eventos, algunos, ambas los vivieron, pero los recuerdan diferente. Discuten amablemente, cada una con la certeza de que su versión es la verdadera* (Cantú, 2001, pp. xxi-xxii. Las cursivas son mías).

La narradora y la autora expresan su modo de concebir el texto y la manera en que debe ser leído, con la conciencia de la ambigüedad y de la subjetividad de la memoria. La interpretación de las fotos que mira Azucena constituyen, por un lado, documentos fidedignos sobre una persona que ha existido y, por otro, la construcción de la historia de Azucena, quien recurre a las fotos de Norma Elia Cantú para “apropiárselas” y presentarlas como imágenes referenciales de identidad de la protagonista. Este aspecto es determinante en la construcción de la subjetividad de la chicana, en la que la palabra “imágenes” reitera la dualidad entre imagen como posibilidad de significado construido e imágenes fotográficas, las cuales se encuentran hilvanadas al texto y viceversa.

Azucena Cantú se apropia de tales fotos y va mirándose aparecer viva a cada momento que las observa, las recuerda y las recrea, recuperando el yo a través de una memoria visual. La fotografía tiene diferentes significados:

subraya la importancia social y familiar, además de lanzar cuestionamientos en torno a la representación del referente de la foto. Iraidá López, en “Discontinuidad y recuperación en *Canícula: Snapshots of a Girlhood in la Frontera*”, observa la presencia de ambas percepciones de la fotografía, como texto de interpretación y recreación, a la vez que como objeto afectivo:

Uno es el acendrado valor afectivo y simbólico de la fotografía y la función que cumple en el seno familiar (en el relato, la veneración de la imagen por parte de seres queridos). El otro tiene que ver con el carácter formal de la fotografía, qué representa y cómo lo representa, es decir, con su naturaleza “filosófico-ontológica” (en el relato, la imposibilidad de reproducir al ausente). Mientras que el primer aspecto gira en torno a la función connotativa del medio artístico, el segundo se preocupa por su función denotativa. Ambos se vinculan a la narración de Cantú por su empleo profuso de la fotografía (López, 1999, p. 226).

La foto es un elemento fundamental en la estructura de esta narrativa y en la reconstrucción de la memoria. En *Canícula*, la relación entre la foto y la representación del yo en los relatos de Azucena son una forma de ratificar la identidad de la narradora, pero al mismo tiempo de inventarla. La protagonista mira su imagen en las fotos familiares y realiza un recorrido de experiencias que se suman y traen los recuerdos; es decir, *un movimiento de imágenes que remiten a una memoria visual*, para recrear el pasado mediante la escritura y la subjetividad de Azucena en un acto creativo de reconstrucción de su propia historia:

But beyond this, a creative, constitutive relationship exists between image and identity in autobiographical writing. Visual memory, the “reading” of images from the past —be they fixed in a photograph or fluid in the mind’s eye— can often be integral to the construction of identity in autobiographical works (Jay, 1994, p. 191).



En la autorrepresentación de Azucena Cantú se yuxtaponen dos tipos de imágenes para construir su identidad como chicana fronteriza: las imágenes culturales definidas por su sentido de etnicidad y las imágenes fotográficas que “muestran” o “identifican” al sujeto en sus diferentes instantes o etapas de su identidad; en algunos casos, éstas son en función de fotos y en otras de recuerdos, pero ambas reconstruyen una memoria personal y colectiva. De este modo, la identidad de Azucena recupera varias imágenes de su identidad cultural y étnica, como la voz de la infancia y la voz adulta, los documentos de identidad oficial y ciudadanía cultural y la solidaridad con las mujeres de la comunidad por medio de un gesto político y de un gesto femenino.

El sujeto autobiográfico asume la voz adulta y una actitud crítica frente a sí misma. La voz adulta narra su historia personal en relación con la historia de la familia y de la comunidad. Comprende de los años cuarenta hasta los sesenta; además intercala anécdotas que pertenecen a los abuelos paternos y maternos, es decir, Azucena no inicia cronológicamente, ciñéndose sólo a su historia de vida, sino que le interesa resaltar la historia colectiva, más allá de sí misma; preocupada desde el prólogo por “¿quién escuchará el cuento?, ¿quién escuchará la historia?” (Cantú, 2001, p. xxii).

Aparentemente, se está frente a una cronología lineal, de la infancia a la adultez, como sucede en *Calle Hoyt*, pero lo que acontece aquí es la intercalación de la voz del pasado (la infancia) y del presente (la adulta) en una yuxtaposición temporal, como plantea Socorro Tabuenca:

La narración de Cantú nos da la impresión de seguir una secuencia lineal, a pesar de su fragmentación en viñetas. La escritora, consciente del manejo del tiempo, sagazmente nos hace creer que el libro tiene esa secuencia lineal [...]. Sin embargo, desde el prólogo nos damos cuenta que el manejo del tiempo va a ser discontinuo, ya que va a brincar de 1980, al 39 y al 85. Acto seguido. En la primera viñeta, nos coloca en agosto y en la segunda regresa a mayo. En sólo las seis páginas del principio maneja años diferentes: 1980, 1939, 1985, 1948 y 1935. Incluso, aunque hubiésemos pensado que el libro terminaría el 24 de agosto, la última viñeta la coloca en diciembre en 1990, cerca de la Navidad, aunque ésta adquiere una sensación de atemporalidad, como si el tiempo, el cronológico, fuera algo exterior, impuesto y el tiempo de “la realidad” estuviera en nuestra memoria (Tabuenca, 2000, pp. 13, 14).

Este manejo del tiempo integra la voz de la infancia y el crecimiento mediante imágenes de la chicana fronteriza al recuperar su legado cultural. La autorrepresentación del sujeto autobiográfico expone la etapa de la infancia y la adolescencia, y acepta su contexto cultural en una situación de equilibrio entre el individuo y la comunidad sin idealizarla. Sin embargo, también surge una memoria dolorosa, una imagen reflexiva de sí misma en la que yuxtapone la voz de la mujer adulta, luchando por adquirir presencia.

Las fotografías muestran a la persona, es esa necesidad de *estar allí*, ser allí, confrontándose con su presente y su pasado. La narradora reafirma su historia para no ser “borrada” y decide narrarla con la esperanza de que alguien escuche su voz, ya que como mujer de color ha vivido la invisibilidad, como se observa en el relato titulado “Nena a los tres”:

Tengo sólo tres años y debe ser importante. Fui una niña feliz, [...] la felicidad de la inocencia; sentirse valorada, amada. Tengo la mirada triste, como si pensará en el dolor, lo perdido, los pesares por venir. Curioso cómo se escurre algo de tristeza en la mirada, aun en la cara de la niña de tres años. El sentimiento de una soledad futura se cuele desde el pasado [...]. ¿Qué le pasará a la foto cuando yo me vaya? ¿Quién recordará a esa niña triste? No habrá quien piense en su madre

con cariño al ver la foto. La foto, el montaje de un día fresco de enero cuando cumplí tres años (Cantú, 2001, pp. 91 y 92).<sup>6</sup>

El sujeto femenino se construye a partir del reconocimiento de sí mismo y de su comunidad; se ubica, desde el primer relato, titulado “Las pizcas”, de acuerdo con su clase social y su relación con quienes comparte el mismo espacio geográfico. La biografía personal de Azucena se hilvana con las fotografías y los recuerdos, lo que sugiere un desplazamiento del manejo del tiempo en *Canícula*. Ella se mira cuando era niña, recuerda el momento de la foto y reconstruye su memoria para darle un sentido a su presente, a la mujer que es en la época en que escribe. El siguiente pasaje exhibe el desplazamiento entre el pasado y el presente, entre la recreación y el recuerdo:

*En un día caliente, caliente, caliente de agosto, el chillar de las chicharras me regresa al presente, frente a un surco larguísimo que hay que pizcar [...]. Pizco los capullos de filamentos pequeñísimos [...]. Lentamente lleno la saca hecha a la medida por Mami para que le quede al hombro a la niña de nueve años. Todo por cincuenta centavos, o tal vez un dólar [...]. En la foto, las sonrisas desmienten el dolor: los pies cansados, doloridos, sonrisas en caras serias, manos ampolladas, *cuerpos rígidos posando al futuro*. Y en la distancia, el río corre silencioso hacia el final o el principio (Cantú, 2001, pp.1, 2. Las cursivas son mías).*

Aquí no hay foto que acompañe el texto escrito, lo menciona y describe Azucena, pero no se presenta físicamente. La narradora elabora una imagen ambigua a partir de una imagen fotográfica que no es visible al lector, pero que existe gracias a la memoria y se reconstruye en blanco y negro a través de la palabra y la narración. Estas imágenes reúnen el pasado que recuerda,

---

<sup>6</sup> Véase, del Apéndice fotográfico, la foto1.

el presente que escribe y la posibilidad de futuro, pues la foto estará allí, en el recuerdo de la narradora como una evidencia para ser mirada, una y otra vez.

En esta primera imagen se menciona la época de la canícula, cuando el calor es más intenso. Aparece el recuerdo de la familia que trabaja en el campo y de ella en ese espacio; no obstante, las fotos de Azucena y sus relatos sugieren reminiscencias de historias de otras personas de la frontera, extendiendo hacia el pasado, el presente y el futuro su propia historia. La foto que recuerda Azucena muestra “los cuerpos rígidos posando al futuro”, que toman vida a través de la voz de la narradora, así como de todo aquel que mire o recuerde las imágenes de la frontera, todas fotos en blanco y negro también.

Las fotografías constituyen un objeto de reflexión, como Barthes ha mencionado respecto de un individuo siendo fotografiado en *Cámara lúcida*: “Entonces, cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de «posar», me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen” (Barthes, 1989, p. 40-41); esto es, la pregunta aquí es si la fotografía es capaz de reproducir una imagen “verdadera” o de recrear una pose del yo, de acuerdo con la construcción sociocultural de la identidad. El sujeto, al posar frente a la cámara, se transforma en imagen, es decir, en un texto que puede ser leído e interpretado, ya sea desde la foto misma o desde las fotos “invisibles” que se recrean en el texto escrito.

La fotografía capta a la persona posando, entonces, desde el momento de la toma se sugiere un artificio, se capta una imagen, pero no al sujeto en sí; sin embargo, la persona está allí, es precisamente esa resistencia, la imagen de sí y la construcción de dicha imagen lo que acontece en *Canícula*.

En la construcción sociocultural de la identidad de Azucena está implícita la imagen de sí misma y de la familia, como se observa desde el primer relato del trabajo en el campo, de donde emerge su diferencia cultural, económica y étnica en Estados Unidos: es una ciudadana estadounidense de clase trabajadora. La autorrepresentación de Azucena enfoca la identidad cultural en un autodesplazamiento, el cual busca un reconocimiento de la ciudadanía cultural, más allá de una ciudadanía legal.<sup>7</sup>

Según Néstor García Canclini, la ciudadanía cultural y étnica debe tomar en cuenta la contemporánea concepción política, de acuerdo con los movimientos sociales que han expandido la reclamación de sus derechos hacia nuevas áreas, más allá de las desigualdades sociales, como los movimientos ecologistas, la lucha feminista y los movimientos étnicos:

Ser ciudadano no tiene que ver sólo con los derechos reconocidos por los aparatos estatales a quienes nacieron en un territorio, sino también con las prácticas sociales y culturales que dan sentido de pertenencia y hace sentir diferentes a quienes poseen una misma lengua, semejantes formas de organizarse, satisfacer sus necesidades y poder lograr, de este modo, formas democráticas actuales de ciudadanía (García Canclini, 1995, p.124).

---

<sup>7</sup> Esto no significa que la lucha por los derechos legales sea una batalla ganada, sino que persigue la reafirmación cultural; así, a finales del siglo XX, los ciudadanos mexicanoamericanos han sido valorados. A Cantú le interesa, sobre todo, la presencia cultural, relativa y dinámica de los sujetos que habitan la frontera en una época posmoderna; en este contexto, Cantú se vuelve una escritora poschicana.

La palabra ciudadano aparece varias veces en *Canícula*, pero es más evidente en el apartado “Ciudadana mexicana”, donde Azucena presenta su identidad y legalidad oficial con dos fotos de documentos migratorios, cuyo fin es comprobar su identidad, pero en este relato la relación entre la foto y el texto presenta ambigüedades de nueva cuenta entre la narradora y la autora (entre la ficción y el referente). Azucena menciona que puede cruzar a México legalmente porque la credencial la acredita como ciudadana mexicana, pero en realidad hay un cuestionamiento de su nacionalidad que demarca la artificialidad de la frontera y del límite político. A continuación, la narradora mira los documentos de inmigración: una fotografía de un bebé que tiene permitido cruzar a Estados Unidos y la otra que le concede el regreso a México cuando es mayor, donde se pregunta ¿quién soy?:

En la foto engrapada a mis documentos de inmigración a Estados Unidos, soy una peloncita de un año, pero con los mismos ojos que miran fijamente a los trece años cuando me veo en el espejo y me pregunto: ¿quién soy? [...] Los documentos, rigurosamente firmados y decorados con un sello oficial, me declaran ciudadana mexicana. Puedo regresar a México sin mis padres (Cantú, 2001, pp. 35-36).<sup>8</sup>

El paso de la frontera es legal gracias a los documentos que acreditan una identidad oficial a Azucena. Ambas fotos presentan a Azucena en dos etapas de su vida y de un desplazamiento en la frontera. La narradora expresa su percepción subjetiva de las fotos y advierte cómo su ciudadanía (oficializada como mexicana) la designan los otros: “los documentos dicen”, los “documentos me declaran”. Asimismo, Azucena hace referencia a sus

---

<sup>8</sup> Véase, del Apéndice fotográfico, la foto 2.

documentos como estadounidense, pero no se muestran fotografías al lector. La ciudadanía estadounidense no está a discusión; lo que interesa es enfatizar el legado cultural mexicano o, en todo caso, la hibridez cultural fronteriza diferente a otros grupos étnicos dentro de Estados Unidos.

En este mismo apartado, como en todo el texto, Azucena relata la influencia de la vida estadounidense, ya que ella nació y vivió siempre en Estados Unidos, por lo cual en México también es vista de manera diferente: “Monterrey, donde mis primos se burlarán de mí, y me llamarán pocha y me harán añorar mi mundo de Estados Unidos” (Cantú, 2001, p. 37).

En las descripciones de las fotos se capta cómo la oficialidad de su ciudadanía legal está reconocida en ambos lados de la frontera, lo que permite a la narradora una movilidad estratégica; pero lo que no está ampliamente reconocido es su ciudadanía cultural y étnica, tanto de un lado como del otro, ya que ella vive en “un país entre países”, no es mexicana ni anglo. La percepción del yo y del otro se da en ambas direcciones, tanto frente a lo anglo como frente a lo mexicano.

La expresión cultural debe entenderse en un contexto más amplio: “La noción de cultura auténtica como un universo autónomo internamente coherente no es más sostenible” (Rosaldo, 1994, p. 217). Según este autor, no basta con hablar de igualdad ante la ley, pues esto remite únicamente a una dimensión formal. Si se toman en cuenta las desigualdades de clase, raza y género, entonces sí se está dando especificidad a la cuestión de ciudadanía y

se enfatiza un balance entre el individuo social en torno de los derechos ciudadanos.

La noción de pertenencia significa membresía plena en la capacidad de participación en el destino de estos grupos de manera democrática, ya que es precisamente la situación de exclusión ha generado el reclamo de una ciudadanía cultural y étnica, no solamente en la oficialización de documentos que restringe, de algún modo, otros aspectos de la subjetividad y aceptación de la diferencia cultural (Rosaldo, 1994).

La narradora de *Canícula* retoma el sentido de legalidad al cruzar las fronteras nacionales y políticas, entre Laredo y Nuevo Laredo, pero la identidad de la protagonista no se circunscribe a un requisito de legalidad oficial, tampoco a una credencial con la que, según Norma Elia Cantú, se puede mentir. Las fotos de “Ciudadana mexicana” son de la autora y hacen referencia dentro del texto a Azucena Cantú, ya que en tales documentos autorizados oficialmente aparecen firmados por ella (el nombre sobrepuesto con pluma), mientras que arriba está escrito a máquina el nombre de Norma Elia Cantú. El autodesplazamiento de la autorrepresentación de Azucena cruza “ilegalmente” entre la ficción y la referencialidad y desde una ciudadanía legal al reconocimiento cultural y étnico:

The palimpsestic signatures act as metaphoric representations of the author's life on the border and of her shifting identity. Similarly, her childhood on the border between the United States and Mexico is suggested by the fact that under the category of “Color” in her immigration document, she is listed as “blanco”, while the document which allows to travel to Mexico without her parents list her color “moreno”. In short, she's considered white for purposes of entering the United States but brown for entering Mexico (Dow Adams, 2000, p. 3).



La identidad de Azucena cruza diferentes posiciones: el género, la clase social, la sexualidad y la etnicidad, por lo que la definición de la identidad, provista por un documento legitimado desde las instituciones o desde las estructuras de poder, limita las posibilidades. En la transcripción previa es evidente la ambigüedad de las construcciones del otro, pues la referencia al color de la piel es reconocida como “morena” del lado mexicano y en los documentos oficiales migratorios como “blanca”. Estas apreciaciones muestran cómo la identidad de Azucena oscila y se transforma en el cruce fronterizo que desdibuja una lectura única de las identidades.

En el apartado “Ciudadana mexicana”, la voz narrativa explora su situación como mujer, es decir, en su lectura de la foto de identificación oficial advierte la relación con su cuerpo y su percepción subjetiva: “Miró fijamente a la cámara: una muchachita delgada y tímida de doce años, preocupada, por primera vez consciente del vello de su cuerpo y los pechos” (Cantú, 2001, p. 36).<sup>9</sup> En *Canícula* se presentan mujeres y distintas maneras de nombrarlas: pachucas, chicanas, pochas y fronterizas. No se utiliza demasiado el término mexicoamericana, que es usado por Mary Helen Ponce. El rescate del legado cultural de la ciudadana mexicana marca la contradicción en la que se construyen las identidades, por ejemplo, en la postura del personaje Esperanza que niega la herencia mexicana del nombre porque “significa” falta de libertad, o de Marina que busca lo mexicano para

---

<sup>9</sup> Véase, del Apéndice fotográfico, la foto 3.

asumir su chicanidad. En este caso, Azucena propone el rescate de su parte mexicana, aunque como mujer señala una diferencia en su formación.

Enseguida Azucena recupera imágenes que remiten a la cultura mexicana, pero las muestra “fabricadas” y estereotipadas, lo que además evidencia su recreación:

El último verano que pasé en Monterrey [...], yo tengo un pretendiente que me enamora con palabras bonitas y ojos verdes como el mar. Sueño que soy la protagonista de *Espaldas mojadas*, la pocha que se enamora y cruza la frontera dejando su vida estadounidense para unirse al mexicano y se convierte en mexicana al lado de David Silva [...]. Me da miedo imaginarme ya casada como mis primas, me imagino con niños como Mami y como relámpago me pega la verdad: yo no quiero esa vida para mí [...] una vida como mexicana (Cantú, 2001, pp. 230, 231, 234).

Los documentos de identidad, como la licencia de manejo o el acta de nacimiento, vienen a jugar con la idea de referencialidad y de pertenencia a un espacio, así como con el reconocimiento de la sociedad a través de identidades oficializadas. Cantú visualiza los alcances de este proceso y advierte que la identidad es más que un cúmulo de datos inamovibles en una credencial y que encierra procesos más complejos. La foto de identidad tiene un valor altamente testimonial y alcanza una eficacia absoluta porque está legalizada, aunque ésta no sea una garantía del sentido de pertenencia, como lo expresa Philippe Dubois en *El acto fotográfico*; pues, presenta la idea de cruce del muro como una frontera, donde se cuestiona la identidad oficial “evidente” en la fotografía del pasaporte:

Evocando el paso por la aduana de la Friedrichstrasse cuando se abandona Berlín Este y el hombre en uniforme ausculta largamente, meticulosamente, la foto de vuestro pasaporte, Hervé Guibert señala exactamente: “La foto es la prueba absoluta: unida a las cifras, datos,

nombres, sellos y firmas, ella nos asigna el derecho de estar a uno y al otro lado del muro” (Dubois, 1994, p. 68).<sup>10</sup>

El relato “Ciudadana mexicana” y las fotos de los documentos de identidad revelan este juego de impostación o de máscara en *Canícula*, al presentar una identidad ambigua que no está fija en un sólo lugar, sino que debe ser leída o interpretada desde la movilidad que existe entre los diversos espacios. La autorrepresentación de Azucena sigue un autodesplazamiento que busca el reconocimiento de su visión femenina por medio de su compromiso político y con las mujeres de su comunidad.

Lo anterior es fundamental para entender las identidades como construcciones culturales, ya que la narradora presenta un tono crítico al respecto de la lucha por los derechos de los ciudadanos, la apropiación de espacios académicos como discursos de poder, así como la recreación de la identidad chicana en un desplazamiento ambiguo y contradictorio. Así sucede en el relato “Tina dos”, en el que tiene lugar la pérdida y el reencuentro con lo mexicano mediatizado y reconstruido en espacios legitimados como el universitario: “Y sus hijos, ya casados, casi se olvidan de sus orígenes mexicanos, pero la menor recupera su herencia, su mexicanidad, en la universidad, donde profundiza su conocimiento a través de los estudios latinoamericanos y actividades relacionadas con la comunidad chicana” (Cantú, 2001, p. 145). Es decir, la reconstrucción de la identidad de Azucena expresa un discurso de lucha social y de confrontación, así como del reconocimiento político de una identidad híbrida.

---

<sup>10</sup> La referencia de Dubois sobre Guibert es *L'image fantôme* (París, Minuit, 1981), p. 135.

Azucena presenta historias de mujeres de la familia: Mamagrande, la abuela, la madre y la narradora, quienes constituyen varias generaciones que han vivido y cruzado la frontera cotidianamente, como se observa en “Comadres”, que comparte un tono semejante al de *Calle Hoyt*:

Zulema, Nicha, Chita. Vecinas. Comadres. Mujeres, Sí, antes que nada, mujeres, compartiendo vida, cuidándose la una a la otra, apoyándose, enseñándose a ser madres, a sobrevivir, a entender, a vivir. En la foto, no son las caras de la juventud, de recién casadas, con el pelo negro, tampoco las caras de después, arrugadas y de pelo color plata. No, son las sonrisas de mujeres en plena vida. Miran a la cámara con ojos desafiantes, que rien [...]. Aún está por venir el dolor de perder un hijo, una madre, de una pobreza tan aguda que no hay ni para comer y de enfermedades sin doctores, el dolor de vivir [...]. Lloran por las fallas, los desempleos, los divorcios, los partos no logrados, la droga, los pleitos, las multas, el alcoholismo, las llamadas a la policía, mudanzas a ciudades lejanas: Chicago, Houston, Dallas, St. Louis (Cantú, 2001, pp. 63, 64).

La presencia de las mujeres responde en la vida de Azucena a la ausencia de los hombres y a la solidaridad femenina, no a la violencia o a la espera —como en Sandra Cisneros—, ni al conflicto interior que hay en Gonzales-Berry. Azucena ubica la frontera como un espacio que integra todas la miradas posibles, sin un afán didáctico, como en *Calle Hoyt*.

En esta narrativa el tema de la denuncia y la violencia no es sólo hacia las mujeres, sino que se refiere a los mexicoamericanos en general, como ciudadanos de segunda clase, asumiendo un compromiso político.<sup>11</sup> En el cuento “Políticos”, Azucena discierne acerca de las formas reales de ayudar a

---

<sup>11</sup> La postura política de Norma Elia Cantú forma parte de su compromiso social: “Politics have always been an important part of her life, which lead to her participation of voter registration with Raza Unida (1960’s), and the election campaign for Sissy Farenthold as governor (1970’s). Cantú also helped to found women’s political action group in 1982 that was involved in developing an adult literacy program”, en <<http://www.sscnet.ucla.edu/csrc/webwriters.html>>.

la comunidad o de tener una participación concreta en el momento histórico y político, incluye a los pobres y satiriza a “los hombres”, en figuras del Movimiento Chicano como César Chávez y el pensamiento comunista como Marx, lo que parece no decirle nada a la situación que vive como una mujer que es “una simple trabajadora”:

Veo la desesperación, las estrategias de supervivencia de los pobres. A los dieciocho años de edad no lo tolero. A los ocho, me pregunto qué es lo que hace a los hombres tan importantes [...]. Yo milito contra la guerra de Vietnam. Milito con los campesinos, marchando por el ERA; me pregunto qué puede hacer una simple trabajadora de oficina: ¿llevar la imagen de César Chávez en la solapa? ¿Leer a Marx? (Cantú, 2001, pp. 53, 54).

Azucena configura su identidad en la intersección de diversas facetas de la subjetividad femenina para recordarse y recrearse mediante la escritura de su historia personal. Las fotos no son imágenes vivientes, sino espacios que proyectan una imagen de sí misma, instantes de tiempo que se trastocan al mirarlas. La percepción diferente de Azucena le permite tender puentes para desplazarse a través de imágenes geográficas y metafóricas de la frontera.

#### LAS IMÁGENES DE LA FRONTERA: CRUCES GEOGRÁFICOS Y METAFÓRICOS

Desde la perspectiva geográfica, la frontera se enfoca como un espacio diferente y privilegiado; remarca los cruces culturales y los cruces de identidades de grupos que viven en “zonas de contacto”. Los cruces identifican el autodesplazamiento geográfico y metafórico de la voz narrativa por medio de la función y presencia del mapa que se incluye dentro del texto

para señalar y borrar la frontera, así como las imágenes que se han construido históricamente de ésta. La frontera de *Canícula* delimita el espacio donde los límites geográficos se presentan en mapas para perderse, al borrar las fronteras geopolíticas.

El término mapa lo retomamos en el segundo capítulo como metáfora de la crítica feminista, que crea diferentes formas para localizar la autorrepresentación de los sujetos femeninos. Leigh Gilmore ha apuntado que “mapear” (*mapping*) en este discurso posmoderno tiene el sentido de legitimar el conocimiento de los grupos subalternos, hacia un reconocimiento de su experiencia y de sus textos.<sup>12</sup> El mapa propone un camino para perderse en las narrativas autobiográficas por medio de la subjetividad; es decir, la manera en que el sujeto autobiográfico refiere el mapa cultural y geográfico en el que se localiza a sí mismo: “I infer my position in relation to them and locate myself neither in the world nor on the map per se but rather in the convergence that authorizes the correspondence between a map and a world” (Gilmore, 1994a, p. 6).

En la narrativa autobiográfica de Norma Elia Cantú la subjetividad de Azucena presenta un contexto fronterizo, lugar que se está crea constantemente por los sujetos que cruzan la frontera, ya sean habitantes permanentes o simples viajeros. Este cruce apunta a un continuo

---

<sup>12</sup> A propósito de la localización política y la autorrepresentación en el contexto histórico, social y político de los sujetos, Rich señala: “I need to understand how a place on the map is also a place in history within which as a woman, a Jew, a lesbian, a feminist I am created and trying to create. Begin, though, not with a continent or a country or a house, but with the geography closest in the body” (Rich, 1986, p. 212).

desplazamiento geográfico y político de las imágenes de la frontera, recreado por los artistas y escritores fronterizos, junto con las representaciones de la identidad en un espacio híbrido:

Donde las fronteras se mueven, pueden estar rígidas o caídas, donde los edificios son evocados en otro lugar que el que representan, todos los días se renueva y amplía la invención espectacular de la propia ciudad. El simulacro pasa a ser una categoría central de la cultura. No sólo se relativiza lo “auténtico”. La ilusión evidente, ostentosa, como las cebras que todos saben falsas o los juegos de ocultismo de migrantes ilegales “tolerados” por la policía norteamericana, se vuelve un recurso para definir la identidad y comunicarse con los otros [...]. A estos productos híbridos, simulados, los artistas y escritores de la frontera agregan su propio laboratorio intercultural (García Canclini, 1990, p. 301).

García Canclini alude a la frontera como un lugar de “invención”, pero la frontera entre Estados Unidos y México tiene una referencialidad geográfica, constatada por la presencia de un mapa de este espacio en *Canícula*; además del mapa metafórico antes mencionado. En un cuadro posterior al prólogo, aparece un mapa dibujado y enmarcado (véase el mapa 1 del apéndice fotográfico), en el que se coloca la frontera entre Nuevo Laredo, del lado mexicano, y Laredo, del lado estadounidense, aunque se extiende hasta San Antonio en Texas y Monterrey en México, pasando por diversos lugares que se mencionan en *Canícula*. La inclusión del mapa presupone una función realista y testimonial, que sitúa geográficamente el contexto de la historia de vida que narra Azucena Cantú y, al mismo tiempo, su aparición después del prólogo ratifica que es parte de la ficción.

El mapa, en una primera impresión, dibuja la división política entre dos países, pero al observar con más precisión los límites fronterizos parecen

“frágiles” y “borrosos”; es decir, si se compara la línea fronteriza con las líneas que dividen los estados de Texas y Nuevo León, hay una línea muy delgada, con letras pequeñas (“U.S-México Border” y “Río Grande-Río Bravo”), mientras que los nombres de las ciudades por las que pasa y cruza la narradora en su historia de vida aparecen con letras más grandes y negritas.

El mapa traza los espacios de la historia de Azucena Cantú, así como los desplazamientos de los sujetos que habitan en la frontera, vista en términos de fluctuaciones culturales, donde la línea fronteriza se desdibuja. El mapa adelanta la percepción que de la frontera tiene Azucena Cantú. Sin embargo, en una primera lectura es difícil captar estos detalles, a los que se regresa después de advertir el recorrido histórico de las historias que narra la protagonista y los juegos que presenta la autora.

La presencia del mapa en *Canícula* no es sólo una metáfora de la ubicación cultural, puesto que también ratifica la importancia del espacio geográfico del yo textual, por ejemplo, en la apreciación de los lugares de la experiencia personal, más destacados que la frontera misma. Sin embargo, la impostura del mapa se convierte también, como en otros textos de *Canícula*, como los relatos y las fotos, en un desplazamiento entre la referencialidad y la ficción. Aquí la narradora más que definir a la frontera, busca recrearla de acuerdo con su experiencia, incluyendo las historias y voces de otras personas que también habitan este espacio.

Norma Elia Cantú, como escritora y académica, se preocupa por recapitular varios planteamientos de la crítica contemporánea respecto de la



diversidad del espacio o “el lugar de origen” (*homeland*), el cual se establece desde diferentes puntos geográficos y aspectos de las identidades. La frontera surge como un ámbito de la experiencia personal e histórica de los mexicoamericanos, es, entonces, un sitio vivencial, geopolítico y metafórico.

La frontera se ha reactualizado en diversas épocas a partir de imágenes posibles que se desplazan a través de interpretaciones que van de la celebración a la lucha política. En *Canícula*, la recuperación de la frontera refiere un espacio construido que no puede ser definido a priori. En la literatura chicana se han hecho interpretaciones como ésta, como un río, una alambrada o un puente, entre otras, percepción que sigue un movimiento entre la referencia a un espacio concreto y uno imaginario, recreado constantemente por los sujetos femeninos y fronterizos.

Azucena retoma varias imágenes de la frontera que se han revisado en la literatura chicana como metáforas de la identidad: una que sitúa la identidad fragmentada por una visión nacionalista en los sesenta y setenta, otra contemporánea marcada por el intercambio y la desaparición de una línea conflictiva y, finalmente, la frontera vivencial, que parte de la experiencia del sujeto femenino;<sup>13</sup> de acuerdo con esto, se presentan tres imágenes en *Canícula*: la frontera como división y despojo cultural, la frontera como puente y la frontera como celebración.

---

<sup>13</sup> Este autor sintetiza la visión contemporánea de la frontera, vista más allá de un límite político: “una frontera ya no es solamente un lindero internacionalmente definido y globalmente aceptado, la línea divisoria entre dos o más naciones; es, primero y ante todo, un estado mental, un abismo, una alucinación cultural, una invención” (Stavans, 1999, p. 31).

La geografía tiene múltiples lecturas, pero la protagonista elige retomarla como un lugar dinámico en ambos lados de la línea fronteriza. Las nuevas identificaciones con este espacio conflictivo y marginado históricamente, tanto por Estados Unidos como por México, constituyen una reflexión que intenta rescatar la frontera, más allá de considerarla sólo una división histórica y cultural frente a lo estadounidense.

El resumen histórico y de la memoria colectiva que se reescribe aquí, tanto por parte de la autora como de la narradora, propone una versión de la frontera que guarde relaciones “democráticas” y que sea incluyente con todos los individuos que la habitan, la cruzan o la recrean a través de la escritura.

En *Canícula*, como en ninguno de los textos anteriores, el término frontera connota la idea de cruce y de despojo cultural por la colonización norteamericana de 1848, momento en que ésta se construye como un conflicto. La representación de la frontera ha sido leída, vivida e interpretada de diferentes maneras a lo largo de la historia de la familia de Azucena; por ejemplo, en la historia “Los cruces” se subraya el despojo espacial, cultural y político de los mexicanos que vivían antes de 1848, a quienes *los cruzó* la frontera. Esta imagen establece una línea divisoria que no existía antes, una frontera natural que se vuelve política (artificial) para dividir naciones, culturas e identidades entre México y Estados Unidos; imposición que ha fragmentado a los sujetos que la habitan:

Era 1948. Para Bueli, la mudanza acarreaba memorias, fotografías mentales que ya no existen, excepto en los cuentos que contaba la abuela, de cómo en 1935 ella y Maurilio, el abuelo tejano, y sus dos hijas pequeñas, empacaron todas sus pertenencias y se vinieron en su

Ford desde San Antonio. Se sentían afortunados, la mayoría de los deportados venían sin nada, salvo lo que llevaban puesto; los mandaban a la frontera en trenes rumbo a México, aún a aquellos que eran ciudadanos. *Bueli contaba cómo habían cruzado de un Laredo a otro y habían perdido todo —el orgullo de Buelito, la camioneta Ford negra y todo lo que tenían— a manos de los oficiales corruptos de la aduana [...]. Pero no había nada qué hacer, sólo llorar y seguir adelante. Y en 1948 cruzar significaba el regreso a casa, pero no del todo* (Cantù, 2001, pp. 5, 6. Las cursivas son mías).

En este fragmento se señalan fechas específicas (1935 y 1948), fechas posteriores a 1848, casi un siglo después; sin embargo, ratifica la mudanza de gente que vivía en territorio estadounidense e indiscriminadamente fue enviada de regreso a México, cuando siempre habían vivido allá. En estos desplazamientos y deportaciones de la frontera, los abuelos de Azucena perdieron todos sus bienes, aunque eran ciudadanos estadounidenses.

El relato de esta experiencia muestra la interpretación histórica de la pérdida económica y del espacio, la cual se entiende como un cuestionamiento no de una identidad nacional, ni a manera de un reclamo del despojo cultural de lo mexicano o del español; más bien denuncia la falta de reconocimiento de los derechos como ciudadanos legales o ilegales dentro del espacio estadounidense:

La historia de las relaciones entre Estados Unidos y México ha sido desde la guerra de 1848 un espacio de constante fricción, más si se trata del imaginario cultural, aspecto intangible, que se mantuvo y reprodujo en Estados Unidos entre las complejas poblaciones mexicanas, a pesar de las restricciones impuestas. A principios de este siglo, los grandes desplazamientos, promovidos por la globalización económica y el debilitamiento de los nacionalismos oficiales cuyos discursos se desafían con criterios homogeneizantes y asimilacionistas, están generando hoy nuevos mapas culturales (Klahn, 2000, p. 63).

Esta definición del espacio se presenta geográficamente desde *Paletitas de guayaba*, donde la narradora Marina se aleja del lugar de origen y cruza la frontera hacia una búsqueda del pasado personal e histórico que había esencializado el discurso chicano de los años sesenta en una identidad fragmentada y conflictiva latente en la protagonista. En cambio, en *Canícula* se enfatiza, más que la fragmentación, la hibridez cultural del espacio fronterizo entre México y Estados Unidos, y practica lo que Roger Rouse ha manejado como “una cartografía alternativa del espacio social”, relacionada con una noción de frontera y la creación de mapas culturales diversos (1988, p. 1).<sup>14</sup>

La imagen de la frontera que privilegia Azucena es la de un puente (en sentido literal y metafórico), la cual ha dado vitalidad a la literatura chicana y que las escritoras han creado y recreado, tal y como lo manifiesta Gina Valdés en su poema “Puentes” (usado como epígrafe en este capítulo): “Hay tantísimas fronteras/que dividen a la gente,/pero por cada frontera /existe también un puente” (Valdés, 1982, p. 2). Este texto reitera el manejo que la autora expresa en “El puente”; aquí la narradora comenta el cruce con la familia para ir de compras a México cotidianamente, acostumbrada a cruzar de un lado a otro para establecer relaciones comerciales y familiares:

Cruzamos el puente un poco antes de la inundación y un fotógrafo ambulante nos toma la foto. Mami carga a Esperanza, y nosotros tres —Tino, Dahlia y yo— nos acurrucamos a su alrededor. Hemos ido de compras al Mercado Maclovio Herrera en Nuevo Laredo, y venimos cargados de redes llenas de azúcar, tomate y demás mandado [...]. Caminamos y cruzamos el puente. Nos detenemos a descansar cada

---

<sup>14</sup> A propósito de este tema, véase la nota 7 del capítulo I.

media cuadra más o menos, los brazos adoloridos de cargar las redes pesadas. Tomamos el bos rumbo a casa (Cantú, 2001, pp. 10, 11).

Si bien en la infancia de la narradora la frontera se ha convertido en un espacio de cruce constante y cotidiano, no constituye una falta ni una fragmentación o una división, como sucede en *Paletitas de guayaba*. La lectura de esta imagen de la frontera por Azucena es diferente a la que vivieron sus abuelos: ella insiste en la presencia del puente y en la legalidad para entrar a Estados Unidos, como ciudadanos que regresan a casa del lado estadounidense, pero siempre son vigilados: “Rangel rebanaba los aguacates en dos, con cuidado; para cumplir con los requisitos del Departamento de Agricultura de Estados Unidos les quita el hueso —así podemos pasarlos legalmente—, y los vuelve a cerrar como si fueran cajitas de madera finamente labradas” (Cantú, 2001, p. 10).

El tema de la vigilancia y la legalidad o la ilegalidad está íntimamente relacionado con la vida cotidiana en la frontera, ya que se expone como un paso continuo de un espacio dividido y geopolítico entre dos naciones. Sin embargo, los sujetos que lo habitan, mediante la imagen del puente y de los cruces geográficos, revelan también un intercambio cultural, sin americanizarse o mexicanizarse, aceptando la identidad mexicoamericana como una experiencia cultural cotidiana y diversa.

Azucena manifiesta un desplazamiento de las imágenes de la frontera, aunque no siempre da una ubicación histórica de la visión fronteriza a la que se refiere, es decir, no menciona fechas exactas de los sucesos (recuerdos); no obstante, relaciona lo vivencial e histórico por medio de las historias

fronterizas de otros personajes, como los abuelos y los padres, quienes participan y recrean la memoria de los chicanos.

El cruce de la frontera no es igual de Estados Unidos a México que viceversa; siempre hay un recurso diferente, ya sea en la ida o la vuelta; por ejemplo, Azucena menciona que había épocas en las que no se podía cruzar libremente a México: “Durante los paros, los viajes a Laredo México se posponen, sólo cruzamos por emergencia: a ver al doctor, visitar un pariente enfermo o cumplir con una manda o promesa a la iglesia del Santo Niño. Tino y yo extrañamos nuestras aventuras al otro lado” (Cantú, 2001, p.12). El cruce estadounidense presupone una vigilancia permanente, mientras que el paso a México es una ratificación constante de la relación intrínseca con la cultura mexicana.

La última imagen de la frontera en *Canícula* se presenta como una celebración emocional y vivencial del espacio, que se diversifica por medio de los sujetos que la habitan. Los recuerdos de la protagonista y la memoria de la frontera han pasado por diferentes momentos históricos, pero incluso en esta lectura se encuentra presente una división política e histórica. Este límite fronterizo se ha ido borrando en las continuas mezclas culturales, entre las tradiciones mexicanas y las costumbres estadounidenses, como sucede con el “desdibujamiento” de la línea fronteriza en el mapa.

La postura ideológica de Norma Cantú expone un recorrido de las imágenes de la frontera para comprometerse con su propia visión, misma que recuerda y vive Azucena. Ésta define, en gran parte, la dimensión testimonial

de *Canícula* dentro del espacio familiar como una memoria en resistencia, como se aprecia en el cuento “Bodas de oro”:

Los que hemos heredado esa sangre vivimos desparramados por los cuatro mares, en Estados Unidos, en México y aun en Europa y Latinoamérica, y en islas lejanas cuyos nombres nadie recuerda, pero la mayoría nos hemos quedado cerca de la frontera entre San Antonio o Monterrey, nos hemos quedado en esta frontera donde los tíos abuelos, las tías abuelas, abuelos, abuelas, bisabuelas, tatarabuclas, e incluso muchos abuelos antes que ellos, han vivido y muerto [...] por generaciones, y hacia el futuro con los niños, los nietos, las nietas, bisnietas, bisnietos, hasta hoy, hasta mañana. Las bodas de oro: celebrando cincuenta años de perseverancia, de resistencia, de supervivencia, celebrando familia (Cantú, 2001, pp.147, 148).

Norma Elia Cantú y Azucena, presentan una imagen de lucha y de solidaridad que envuelve a muchas generaciones hacia el pasado y el futuro, como se vio en el pasaje anterior. En general, Azucena celebra la familia al advertir la permanencia de su gente en el tiempo y en el espacio fronterizo. En el transcurso de *Canícula*, la autora deja clara la relación entre su narración de vida y la conceptualización teórica de la frontera; la cual, en voz de Azucena, se dirige hacia un discurso de diversidad y de inclusión de los sujetos de la comunidad mexicoamericana, e insiste en integrar todas las miradas dentro de su propio grupo cultural:

Todos nosotros, los estudiosos, las aplicadas y los flojos, los heterosexuales y los gays, los privilegiados y los desgraciados, las incautas, los cautelosos y los arriesgados, los hablantinos y los callados, los recatados [...]. Algunos de nosotros jamás nos alejamos y otros jamás volvemos. Algunos regresamos una y otra vez. Algunos amamos y otros odiamos. Algunos amamos y odiamos a la vez ésta, nuestra frontera. Algunos recordamos, otros nos olvidamos (Cantú, 2001, pp. 237, 238).<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Véase, del Apéndice fotográfico, la foto 4.

Este fragmento del último relato, “Martin High”, en el que la voz de Azucena adquiere forma al mirar la foto; ve a sus compañeros de la secundaria y advierte cómo existen diferentes posibilidades de vida de las personas fotografiadas. Reúne el pasado, el presente y el futuro, nuevamente mediante una yuxtaposición temporal y muestra la frontera como un espacio vivencial, interpretado desde una perspectiva emocional y subjetiva.

En *Canícula*, la frontera se lee en varios momentos históricos como un despojo cultural, económico y territorial, aunque se ubica más como una metáfora de los cruces geográficos, literarios y de identidades. La ubicación geográfica y cultural de Azucena se desplaza legalmente de lo geográfico a lo metafórico y de lo homogéneo a lo heterogéneo.

#### LA FOTOGRAFÍA COMO ESTRATEGIA NARRATIVA: LA RECREACIÓN DE LA MEMORIA Y LA RECONSTRUCCIÓN DEL ESPECTADOR Y EL OPERADOR

La hibridez formal se concentra en el entramado entre la fotografía, la autobiografía y lo etnográfico. Este cruce literario sí es “ilegal”, pues muestra la transgresión y la resistencia del texto autobiográfico como una estrategia narrativa en *Canícula*. Esta mezcla formal remite a la situación marginal de las narrativas comparadas en este trabajo, ya sea a través de lo testimonial (como en *Calle Hoyt*), del uso de las cartas y el diario de viaje (*Paletitas de guayaba*) o por medio de la articulación de un conjunto de cuentos que reúnen la oralidad y la poesía (*La casa en Mango Street*). *Canícula* también puede dimensionarse como un *collage* de cuentos y fotografías, lo que marca



su carácter experimental e innovador dentro de la literatura escrita por mujeres y que no había sido usado de esta forma en la literatura chicana.

Desde la introducción de *Canícula*, la autora denomina su narrativa como “autobioetnografía ficticia”, término que cuestiona los textos “aceptados” o géneros tradicionales en el contexto de la producción cultural del *mainstream*. Las narrativas autobiográficas presentan la maleabilidad e intertextualidad para integrar diferentes formas de percibir la experiencia personal, la experiencia colectiva y la experiencia literaria; y en este caso, también la experiencia femenina y fronteriza, y que ha dado forma a la literatura mexicoamericana (Paredes, 1993).

Norma Elia Cantú escribe *Canícula* recurriendo a la intertextualidad entre la foto y la palabra, entre el pasado y la actualización del mismo a través de los recuerdos, de la mirada y de la escritura. Asimismo, la narradora organiza y recrea la voz desde la oralidad (testimonial y etnográfica) para engazarla a un discurso que escribe (la autobiografía). La conjunción de estos elementos permiten a Cantú construir un texto enriquecido por la memoria y las fotografías que mira Azucena, mezclando el habla, la escritura y la imagen.

La estrategia narrativa en *Canícula*, a diferencia de las otras obras, utiliza la fotografía como un tipo de “texto” que organiza una estructura entre la foto y la palabra. Inicialmente, la presencia de las fotos funciona como un álbum de las etapas de la vida de Azucena, pero también constituye una fuente de reconstrucción de la memoria al mirarlas. El texto fotográfico

involucra totalmente al lector, ya que lo coloca también como un espectador de la vida de Azucena, que a su vez mira las fotos e imagina una frontera “imaginaria” o una frontera “habitable”. De este modo, Azucena se transforma en objeto de la foto; es espectadora y creadora de las imágenes escritas.

La instauración de la presencia de Azucena se ratifica en las fotos, en las que el retrato tiene un lugar muy significativo, como menciona Roland Barthes: “La fotografía, además, empezó, históricamente, como arte de la persona: de su identidad, de su propiedad civil, de lo que podríamos llamar, en todos los sentidos de la expresión, la *reserva* del cuerpo” (Barthes, 1989, p. 140). En *Canícula* se presentan fotos que conducen a la idea del retrato, es decir, la referencia inmediata al sujeto que ha sido tomado por la cámara, su expresión, su ropa, sus gestos como rasgos estáticos que nos hablan de su identidad. La autora establece una relación entre foto, imagen, palabra, relato de vida autobiográfico y ficción, aspectos que confluyen en la rememoración del pasado, así como en la construcción y “presencia” del sujeto femenino. La definición de la fotografía es la de una imagen congelada que se reactualiza en la memoria:

All I can answer is that my book is about memory and photos are one way of “freezing” memories, just like words are one way of “freezing” thoughts —and yet both are tenuous and fleeting. We remember differently from what the photo “freezes” and our words often don’t quite express what we think/feel. I work with the ideas of memory and writing— but all in a cultural context of the border which itself is fleeting and fluid (Cantú, en Internet).

Las fotografías están enlazadas también a la recuperación de la memoria, ayudan a la protagonista a recordar quiénes aparecen en la foto,

cuándo se tomó y la situación específica. Azucena se involucra con otros recuerdos, es decir, pareciera como si al iniciar cada relato tuviera una realidad verificable de lo que se observa en la foto y, después, por medio de la ficción, se escribieran las historias; elaborando primero descripciones detalladas de las fotos y después la reconstrucción de la memoria de las personas a partir de datos inmediatos, como la ropa, los gestos y la postura.

Al presentar este texto como una narrativa autobiográfica, se supone que la foto es una evidencia de la existencia de alguien, esto es, por excelencia es una prueba irrefutable de la identidad física de un sujeto, de su apariencia ligada a un nombre y a un reconocimiento oficial. No obstante, en gran parte esta certeza fabricada culturalmente tiene que ver con procesos de legitimidad al autonombrarse, autodefinirse y autocrearse desde la propia subjetividad y no desde las instituciones, naciones o discursos de poder, aunque estas escritoras crean otros discursos de poder desde la perspectiva femenina y chicana.

La fotografía en *Canícula* se convierte en la fuente de la memoria que nutre la historia de la narradora y no sólo ilustra al texto escrito como un elemento innovador en sí mismo y versátil al utilizar lo fotográfico: “The era of the half-tone, beginning around 1885 for magazines and about a decade later for books, saw the emergence of «categories of appropriateness» for relations between images and texts: fictional literature came to be illustrated with drawings, and factual literature such as news and travel accounts, with photographs” (Sweet, 1996, p. 34).

El uso de las fotografías en *Canícula* es una estrategia para recuperar y recrear el pasado, al mismo tiempo que la narradora crea las historias de quienes aparecen en las fotos. El uso de éstas manifiesta un esquema que se repite constantemente: la relación foto-texto generalmente va la imagen a la palabra, pero esto no siempre es así, a veces las palabras recuerdan una foto que no está presente.

Este cruce se observa en varios aspectos relacionados con la fotografía como fuente para reconstruir y apropiarse de la memoria: “[...] What is required of her now in the autobiographical act is to retrospectively read the significance of this visual memory, to read into this image a meaning and an identity” (Jay, 1994, p. 201). El texto escrito se va configurando, a medida que Azucena interpreta y lee las fotografías como imágenes culturales del pasado, y luego crea otras en la narrativa autobiográfica que escribe. La memoria visual se introduce aquí de una manera tangible a través de las imágenes (objetos que se guardan, se colocan en un álbum para ser desempolvados), pero también en los recuerdos que guarda la memoria personal.

La estrategia narrativa de *Canícula* sigue un autodesplazamiento del sujeto mediante la mirada de la foto hacia la invención de la memoria personal y colectiva de Azucena y la comunidad; no obstante, la foto tiene un proceso propio que inspira a Azucena a escribir *Canícula*. En *Cámara lúcida*, Roland Barthes enfatiza el análisis de la fotografía desde la subjetividad, interpretación que influye a la autora y a su personaje.

Barthes menciona cuatro momentos que acompañan el proceso fotográfico: *operator*, *spectator*, *spectrum* y *punctum*. Según él, la persona puede manejar un conocimiento de la fotografía, que no es necesariamente estético o técnico, sino emocional y vivencial:

Heme, pues, a mí mismo como medida del “saber” fotográfico. ¿Qué es lo que sabe mi cuerpo sobre la Fotografía? Observé que una foto puede ser objeto de tres prácticas (o de tres emociones o de tres intenciones): hacer, experimentar y mirar. El *Operator* es el fotógrafo. *Spectator* somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquél o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidolon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con “espectáculo” y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto (Barthes, 1989, pp. 38-39).

En *Canícula*, el uso de la fotografía se centra en el espectador y el operador. Azucena participa como una espectadora, ya que su mirada de la foto guía al lector, el cual, a su vez, también es un espectador. Barthes maneja en su texto varios términos que definen la percepción del que mira la foto y la interpreta, por ejemplo, el *punctum* y el *studium*: “El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza). Un detalle, un gesto que arrebató. La foto deja de ser cualquiera y adquiere un sentido, al menos para mí [...]. El *studium* está siempre en definitiva codificado y el *punctum* no lo está” (Barthes, 1989, pp. 65, 100).

Estos términos matizan la relación de la narradora con la fotografía — pero no son objeto de este análisis—, sin embargo, Azucena, como espectadora, se siente atraída por varios elementos de la foto, es decir, siempre hay un detalle que llama su atención y que se convierte en un acto

de confesión. La mirada de Azucena se detiene en algún gesto, un objeto o detalle con insistencia; su actitud frente a la foto es sumamente emotiva y guiada por una interpretación personal; ésta ha dejado una huella y se queda impresa en la memoria y en el texto que escribe. La lectura de la narradora, en este momento, es independiente de los códigos culturales, pues, a pesar del contenido histórico o testimonial, guarda un sentido vivencial; por ejemplo, en la siguiente escena del relato “Caballito de madera”, donde un objeto es lo que dirige a la narradora a reescribir el pasado: “Voy montada en el caballito de madera que Buelito me hizo usando sobrantes de madera. Lo pintó del color de los coyoles rojos, rojos como los recuerdos” (Cantú, 2001, p. 7).<sup>16</sup> Aunque siempre inicia con la elección de un aspecto significativo de la foto, continúa de manera detallada y, poco a poco, se distancia de una descripción totalmente objetiva o realista.

La construcción de la memoria se centra aquí en la presencia de las fotos como textos que ayudan a recordar, pero que también apuntan a la recreación de tal proceso; de este modo, la narradora mira el *spectrum*, el que aparece en la foto como una huella del referente de alguien que ya no existe y marca “el retorno de lo muerto”, pero, a su vez, hace evidente el artificio de la imagen.

El relato “Hábito de monja” es el único en que aparece la foto al final del texto escrito; esto es curioso, porque aparece el hermano que ha muerto, lo que es significativo, porque a la vez que recuerda el sujeto amado, reitera

---

<sup>16</sup> Véase, del Apéndice fotográfico, la foto 5.

su ausencia y el “espectáculo” en que se transforma la foto. Aquí, la fotografía no es un tema que propicie la historia narrada, aunque, generalmente, es un pretexto o un inicio para divagar en los recuerdos:

Seguro que se hubiera graduado y no ido a la guerra y no lo hubieran matado. El sentido de culpabilidad debió ser tremendo. Tal vez por eso me culpó a mí, la mayor, porque no le hablé, yo que hablo inglés, que soy la mayor. [...] Y entonces llegan las medallas, *purple heart* y otras, *con las pertenencias que el Army nos regresa*. Las pone en un marco, junto con la foto del joven de diecisiete años, uniformado, con ojos soñadores, labios delgados, la faz dorada que lleva el orgullo como insignia (Cantú, 2001, p. 208. Las cursivas son mías).<sup>17</sup>

La narradora menciona constantemente a la persona que toma la foto —el operador según Barthes—, presentando la fotografía como una “imagen-acto”, es decir, ésta no puede concebirse sin el instante en que se concretó como imagen. El momento de la toma o la pragmática de la foto señala la relación con el referente, ubicándolo en un espacio y en un tiempo: “Para mí, el órgano del Fotógrafo no es el ojo (que me aterra), es el dedo: lo que va ligado al disparador del objetivo, al deslizamiento metálico de las placas [...]. Amo ese ruido y ese gesto” (Barthes, 1989, p. 48).

El operador o el fotógrafo se integran a través de la recreación de Azucena, imaginando cómo se tomó la foto, quién la tomó, cuáles fueron las circunstancias. Este aspecto enriquece la fotografía como texto y, además, permite imaginar el pasado de Azucena de una manera poética:

Hace setenta años, una niña de cinco años posa sentada en la canoa en el lago del parque de San Antonio, con un remo en las manitas. El fotógrafo del parque, con su cajita en un tripié, mide con exactitud [...]. El agua apacible como una cama recién tendida, los pajarillos vuelan y llaman su atención. —No, no, mira acá, mira, mira—, ella voltea a ver

---

<sup>17</sup> Véase, del Apéndice fotográfico, la foto 6.

una pata con sus patitos al lado de su padre. Los patos entran al agua sin cuidado —mira, mira, le dice él—. Ella lo mira. Oye click y la luz encandilada. —Ya —dice su padre y con la cuerda jala la canoa hacia él (Cantú, 2001, pp. 191,192).

El operador es un sujeto presente dentro del texto escrito, y evidentemente no es visible en la foto; pero aquí se reflexiona acerca de la ausencia del operador, quien forma parte de la historia anónima, puesto que como persona ha sido “borrado” de la fotografía. Esto es fundamental, ya que las narradoras y sus autoras también buscan hacerse visibles como sujetos en un contexto histórico y político. El proceso de afirmación y borramiento en las fotos ilustra los procesos de inclusión y exclusión; es decir, con la presencia de las fotos la autora, se incluye a sí misma como sujeto femenino en el texto autobiográfico para establecer una visibilidad, al igual que sucede con la protagonista; se legitima la imagen de la autora, aunque siempre se está borrando en la voz de la narradora y viceversa.

Este proceso parece una obsesión para la narradora (y desde luego para Norma Elia Cantú), ya que estas descripciones señalan también la foto como una creación subjetiva por parte del fotógrafo. En *Canícula* se enumeran varias personas que toman fotos en diferentes épocas, desde un fotógrafo profesional hasta los familiares de Azucena, pero siempre a través de la imaginación de ésta. La narradora recrea en el texto lo que posiblemente habrá pensado el fotógrafo, o la intención de quien tomó determinada foto, concretando la imagen, creando un recuerdo:

Si se quiere comprender en qué consiste la originalidad de la imagen fotográfica, obligatoriamente hay que *ver el proceso*, más que el producto, y esto en un sentido extensivo; que se tomen en cuenta no



sólo el nivel más elemental, las modalidades técnicas de la constitución de la imagen (huella luminosa), sino también, por una extensión progresiva, *el conjunto de los datos que definen, en todo los niveles, la relación de ésta con su situación referencial*, tanto en el momento de la producción (relación con el referente y con el sujeto-operador: el gesto de la mirada sobre el objeto: momento de la “toma”), como el de la recepción (relación con el sujeto-espectador: el gesto de la mirada sobre el signo: momento de la “re-toma” —de la sorpresa o del error). Es por tanto *todo* el campo de la referencia lo que entra en juego para cada imagen. En ese sentido, la fotografía, es la *necesidad absoluta del punto de vista pragmático* (Dubois, 1994, pp. 61-62).

Azucena evidencia que la identidad es una recreación y apropiación sujeta a la ambigüedad de la memoria y de la imaginación. Esta manera de organizar los breves relatos y las fotos, refuerza la intención de Norma Cantú: dar presencia a los diversos sujetos de la familia y mostrar la propia versión y verdad de lo que recuerda cada uno.

Lo anterior da sentido a la foto, no sólo para Azucena sino también para el espectador (lector), quien capta el significado y la existencia de las personas que describe la narradora, lo que ratifica y atestigua una historia y una memoria de lo que ha sido. El hecho de que este evento ha sucedido y fue fotografiado autoriza, a través del dispositivo automático que oprime el dedo, y capta una imagen favoreciendo la singularidad del referente; es decir, los seres y los objetos están allí porque han sido accionados y, aunque se puedan inventar o imaginar diversas historias acerca de ellos, cualquiera que sea nuestra interpretación al mirarlos, ellos siguen estando allí.

En *Canícula*, la fotografía muestra la reconstrucción de la memoria y de la identidad de Azucena Cantú mediante un proceso dinámico que recupera todo lo que sirve para lograr una expresión propia: una imagen propia.

Nuevamente, a través de las fotos y las imágenes de la chicana, Norma Elia Cantú desglosa el subtexto de la autobiografía de Azucena, y lleva a cabo una revisión de los usos y estereotipos de lo mexicano al apropiarse de las influencias culturales, como se ve en la fotografía de “China poblana uno”:

Sonriendo, miro directamente a la cámara, con los ojos casi cerrados, haciendo muccas bajo un sol brillante. Debe ser mediodía, pues no hay sombra alguna. Acabamos de llegar del desfile de la celebración de George Washington. Con las manos tomo la falda de china poblana y con un pic apuntando a la derecha poso para la foto [...]. Y me siento como la Chalupa en el juego de la lotería, como María Félix, Dolores del Río, una estrella de cine vestida con traje típico. De pronto todo se esfuma, como el remolino que se levantó inesperadamente y nos dejó todos llenos de polvo (Cantú, 2001, pp. 67, 68).<sup>18</sup>

En esta historia, llama la atención la foto que le acompaña, debido al artificio que hay detrás de concebirse como china poblana. En la foto y el texto se retoma lo mexicano no como una esencia, sino como una elección creada. En esta primera foto de Azucena, ella está vestida con un traje de china poblana y se observa a sí misma como artista del cine mexicano, o como si fuera una ilustración del juego de la lotería. Al proponer la crítica chicana como una alegoría, según argumenta Norma Alarcón en el primer apartado de este capítulo, el sujeto femenino está en un proceso de recreación constante, donde es evidente la representación y la negociación de la identidad. De acuerdo con Paul Jay, se puede manejar esto en el momento en que la persona se encuentra “posando”, es decir, ya hay de por medio un simulacro de la representación del yo en la fotografía:

Posing involves a dramatic struggle for control and authenticity, a struggle between intentionality and convention, the essential and the

---

<sup>18</sup> Véase, del Apéndice fotográfico, la foto 7.

objectified. Posing, for Barthes, is a site, or theater, of self-creation in which the subject desires to project something delicate and moral, to literally work upon the “skin from within”, to “let drift”, to “mean” and be his profound, essential self. But it is also a theater of conventions and rituals working to appropriate that self for its own ends (Jay, 1994, p. 194).

En “Chicana poblana dos”, la narradora enfatiza el legado cultural mexicano y el proceso de apropiación, como sucede con los mitos de La Malinche en *Paletitas de guayaba*. La foto de este relato exhibe a la madre de Azucena posando para el fotógrafo con un disfraz que desarticula un argumento de “autenticidad”. Esta imagen muestra las distancias y los acercamientos de la influencia cultural mexicana y atestigua una representación de una chicana como si fuera mexicana:

Mami no tiene ni los diecinueve años cuando se toma la foto vestida de china poblana, con todo y caballo, en la plaza frente a la iglesia del Santo Niño. Levanta la falda y apunta con el pie como se lo indica el fotógrafo, y el sombrero de charro de ala ancha grita en el bordado: ¡Viva México! Ella, que ni nació en México. Ella, que se fue como a la edad de diez años sabiendo sólo leer y escribir en inglés, porque las monjas en la escuela El Sagrado Corazón, en San Antonio, no permitían español [...]. Mami, que desde los dieciséis es el sostén de la casa, posa con una mano deteniendo el sombrero de charro, con la otra se levanta la falda bordada con lentejuela para que el águila con la serpiente en el pico se vea claramente en la foto (Cantú, 2001, pp. 70-71, 73).<sup>19</sup>

Estas dos fotos y el texto que le acompaña muestran la yuxtaposición entre la imagen visual y la información reconstruida del pasado y la misma foto en el relato. La representación femenina de la madre y la hija, evidencia la reificación de imágenes de lo mexicano; puesto que la foto evidencia el rescate y la continuación de un legado cultural, mientras que las historias de los personajes se cambian con sus contextos históricos y

geográficos, al igual que las chicanas modifican la lectura de sí mismas. No obstante, a pesar de la diferencia generacional y de género femenino la foto cumple la función de recrear la memoria del grupo cultural. Este tema desarrolla el proceso de invención y subjetividad, no obstante, la foto también es un documento cultural que lleva a cabo descripciones etnográficas de la comunidad. *Canícula*, al igual que las otras narrativas autobiográficas, despliega voces colectivas dentro de su discurso privado.

#### LA FOTOGRAFÍA FAMILIAR Y LO ETNOGRÁFICO EN *CANÍCULA*

La relación entre la autobiografía y el testimonio ha sido revisada en el análisis de *Calle Hoyt* con base en la visión individual del sujeto autobiográfico y la vida sociocultural de la comunidad. En *Canícula* la lectura testimonial se presenta en la autobiografía de Azucena Cantú con un tono realista, donde la foto y el texto escrito relatan la vida de la comunidad mexicoamericana y fronteriza mediante las fotos familiares y lo etnográfico como estrategias narrativas de resistencia.

Norma Elia Cantú presenta lo etnográfico y la fotografía como dos estrategias formales; la foto y la narrativa autobiográfica constituyen documentos culturales que recuperan y recrean la memoria personal y colectiva de la protagonista.<sup>20</sup> La autora de *Canícula* denomina a su texto

---

<sup>19</sup> Véase, del Apéndice fotográfico, la foto 8.

<sup>20</sup> El trabajo etnográfico se entiende como: “a research process in which the anthropologist closely observes, records, and engages in the daily life of another culture—an experience labeled as the fieldwork method—and then writes accounts of this culture, emphasizing

“autobiografía ficticia”, como ya se dijo, y no necesariamente como un testimonio; ésta es diferente a la que da Ponce a su texto como autobiografía y testimonio. Por el contrario, en *Canícula* se destaca la importancia de la narrativa etnográfica y el proceso de ficción detrás de la recreación e interpretación de las prácticas sociales, legado cultural y vida cotidiana de los chicanos. La denominación antes mencionada reúne dos tipos de discursos aparentemente contradictorios, la ficción y la etnografía; sin embargo, lo que expone, más bien, es la subjetividad que hay detrás de los procesos para interpretar y entender una realidad determinada:

Cantú emplea ficticio, en el primer sentido, para subrayar el uso de la subjetividad y la imaginación en este texto. Podría decirse que es consciente de la visión parcial y subjetiva de la “verdad” cultural e histórica contenida en el texto y lo que se propone es ofrecer su “true fiction” (López, 1999, p. 232).<sup>21</sup>

El testimonio se ha convertido junto con la autobiografía en textos polémicos, en los que las nociones de “verdad” y “falsedad” no corresponden a un referente real, sino a la reconstrucción textual de la verdad de los sujetos sociales, como menciona la misma autora desde el inicio de la introducción: “todo cuento basado en tal vida, por más ficticio que sea, es tal vez aún más verdadero que la realidad” (Cantú, 2001, p. xvii). Esta frase subraya la lectura

---

detail. These accounts are the primary form in which fieldwork procedures, the other culture, and the ethnographer’s personal and theoretical reflections are accessible to professional and other readerships (Fischer y Marcus, 1986, p. 18).

<sup>21</sup> Esta crítica enfatiza la etnografía como ficción: “To call ethnographies fiction may raise empiricist hackles. But the word as commonly used in recent textual theory has lost its connotation of falsehood, of something merely opposed to truth. It suggests the partiality of cultural and historical truths, the ways they are systematic and exclusive. *Ethnographic writing can properly be called fictions in the sense of “something made of fashioned”* the principal burden of the word’s Latin root, *fingerere*” (López, 1999, p. 231).

testimonial y propone lo autobiográfico para legitimar un proceso sociocultural y alternativo, válido como texto literario y texto cultural.<sup>22</sup>

La fotografía cumple varias funciones en *Canícula*, como ya se ha señalado antes, pero aquí interesa el aspecto testimonial y etnográfico que adquiere el uso fotográfico, el cual remite a una textualidad histórica e incluso política, dando al testimonio un sentido contestario: “Testimonio is both an art and a strategy of subaltern memory” (Beverly, 1996, p. 277). Gisèle Freund, en *La fotografía como un documento social*, se refiere al uso cotidiano en la vida contemporánea de la imagen fotográfica tan incorporada a la vida social que pasa desapercibida: “Su poder de reproducir exactamente la realidad externa —poder inherente a su técnica— le presta un carácter documental y la presenta como el procedimiento de reproducir más fiel y más imparcial de la vida social” (Freund, 1993, p. 8).<sup>23</sup>

La foto familiar es un documento cultural y testimonial, como se aprecia en la primera foto de “Mayo”: “Dhalia, Bueli, Tino, el primo Lalo y yo posamos una tarde de mayo frente a la casita de madera por la calle San Carlos” (Cantú, 2001, p. 3). Incluso, en el primer relato “Las pizcas” la foto no

---

<sup>22</sup> En *Canícula* lo etnográfico se articula de la relación foto-texto escrito autobiográfico; deliberadamente ambos borran las fronteras entre la ficción y la realidad, entre la representación y la creación. La prosa es ficticia y las fotografías son “reales”, pero éstas pueden ser ficción también, ya que corresponden a Norma Elia Cantú como referente real y no a Azucena Cantú, aunque el uso que Azucena hace de las fotos consiste en referirse a sí misma.

<sup>23</sup> Este aspecto del operador lo veo tangencialmente, ya que en *Canícula* no hay una versión del que toma la foto, sino de quien la mira e interpreta; sin embargo, el operador se integra para hacerlo “visible”: “En el momento de verla como un documento «fiel» de la vida social, las fotos tienen mucha información, la que se reactualiza en el momento de interpretarlas. Y digo «fiel» porque si bien toma la imagen de la realidad, es también una creación, pues permite todas las deformaciones posibles de la realidad, dado que el carácter de la imagen se haya determinado cada vez más por la manera de ver del operador y las exigencias de sus comandatarios” (Freund, 1993, p. 20).

aparece en el texto, pero la imagen que rescata de la memoria es la del trabajo comunitario y de la familia. Azucena privilegia la lectura emocional y vivencial de la foto y reitera la presencia del referente en las afirmaciones indicadoras: “mira esta es familia”. Este dato visual junto con las historias que aborda refuerza un tono testimonial en la narrativa que escribe Norma Elia Cantú y que narra Azucena.

La foto familiar se relaciona, generalmente, con una foto sencilla, de fácil comprensión y accesible; su particularidad consiste en dirigirse a la emotividad. Las fotos son en blanco y negro y no tienen una intención artística, más bien son las que se toman en las fiestas, los cumpleaños, afuera de la casa; retratos de la familia y lugares comunes, que apenas si son vistos como grandes eventos, pero que revelan una historia en común. Las fotos familiares presentan la genealogía, el parentesco, el parecido, los rasgos étnicos, la consanguineidad y constatan el origen.

En este sentido, la forma en que Azucena mira o interpreta la foto establece su relación del yo con la comunidad y le da un valor histórico también. Narra la geografía, el espacio y el tiempo de personas que no son celebridades ni conocidas, pero que al presentarlas en su libro circulan públicamente como parte de la producción cultural.

La fotografía ha cumplido el oficio de ilustrar, de dar veracidad y de guardar una especie de archivo de la memoria, para rescatar una historia en común de los sujetos anónimos de la historia. Sin embargo, se expone también como una huella de lo real, donde la mirada determina el significado de tal o

cual foto, ya que constituye un espacio de representación de lo real, utilizada, incluso, como herramienta de investigación. La siguiente cita muestra cómo la foto no refleja una realidad per se, sino que es un objeto de interpretación cultural; ésta es, precisamente, la función que cumple Azucena como intermediaria, nos muestra la foto e identifica quiénes aparecen. Es decir, la lectura de la foto debe ubicarse dentro de un contexto cultural:

El antropólogo Melville Herskovits mostró un día a una aborigen una foto de su hijo. Ella es incapaz de reconocer esta imagen hasta que el antropólogo llama su atención sobre algunos detalles de la foto [...]. La fotografía no emite ningún mensaje para esta mujer hasta que el antropólogo se la describe. Una proposición como “esto es un mensaje” y “esto ocupa el lugar de su hijo” es necesaria para la lectura de la foto. Para que la aborigen comprenda la foto es necesario una expresión verbal que haga explícitos los códigos que proceden a la composición de la foto. El dispositivo fotográfico es por tanto un dispositivo *culturalmente codificado* (Dubois, 1994, p. 39).<sup>24</sup>

En *Canícula* es totalmente intencional el manejo de lo etnográfico, es decir, la narradora hace referencia no sólo a la función testimonial o al contenido cultural y de lucha social, sino que también enfoca el proceso de describir e interpretar o, más bien, recrear determinados eventos históricos, sujetos u objetos culturales. La descripción del espacio de la frontera tiene también un tono etnográfico que ubica la época y el lugar desde una visión particular:

La Santa María es la carretera hacia San Antonio y es la primera calle que recuerdo. Ya no vivíamos por ahí cuando los planificadores de la ciudad decidieron que San Bernardo era donde se establecerían los moteles durante los años cincuenta. Pero cuando vivíamos por esa calle y me mandaban a la tienda de Rangel a traer cualquier cosa que le urgiera a Mami, la Santa María era la carretera a San Antonio y los

---

<sup>24</sup> Citado en Dubois, Alan Sekulla, “On the Invention of Photographic Meaning”, en Vicky Goldberg, ed., *Photography in Print* (Nueva York, Simon and Schuster, 1981), p. 454.



carros venían hacia el sur, hacia el puente, desde San Antonio, hacia el puente internacional para cruzar a México. La carretera panamericana pasaba por mi casa (Cantú, 2001, p. 181).

Azucena narra en el inicio una descripción apegada a la foto, pero a lo largo del relato, como todos los demás, se va perdiendo la “objetividad” y cede ante la ambigüedad del sujeto y de la memoria. Mary Louise Pratt argumenta que, en el enfoque contemporáneo de la etnografía, la mirada de la comunidad se da a través de los sujetos y de su percepción personal, como en el caso de la autobiografía:

Personal narrative mediates this contradiction between the engagement called for in fieldwork and the self-effacement called for in formal ethnographic description, or at least mediates some of its anguish, by inserting into the ethnographic text the authority of the personal experience out of which the ethnography is made (Pratt, 1986, p. 27).

Esta autora menciona que algunos antropólogos han empezado a cuestionar sus propias prácticas por medio del concepto de autoridad etnográfica. Este concepto les permite deconstruir el proceso etnográfico, cuestionando las nociones más tradicionales de objetividad y de descripción de la realidad. La relación entre narrativa personal y descripción formal etnográfica reevalúa la autoridad de la experiencia personal para poder expresar su propia visión y conocimiento de la vida cultural.<sup>25</sup> La autorrepresentación cultural envuelve un modo creativo e interpretativo de escribir, de acuerdo con la subjetividad de las experiencias del etnógrafo. En el texto de Norma Elia Cantú, el proceso etnográfico, aparte de expresar un

---

<sup>25</sup> Como afirma George Yúdice: “Testimonial writing, as the word indicates, promotes expression of personal experience. That personal experience, of course, is the *collective* struggle against oppression from oligarchy, military, and transnational capital” (1996, p. 54).

conocimiento cultural, histórico, emocional y político, también constituye un aspecto creativo.

El método antropológico de observar y documentar la vida diaria de otra cultura puede ser visto como una producción literaria; sólo que en *Canícula* la autora y la narradora describen y narran desde dentro de su propia cultura y abordan el texto literario mediante la estrategia formal de la etnografía, la autobiografía y la fotografía. En esta narrativa se recurre formalmente a la etnografía como una manera de rescatar el legado cultural y la memoria colectiva con un tono personal e imaginativo, sin dejar de lado la denuncia de la marginación de los chicanos(as).

Asimismo, se lleva a cabo un compendio de las costumbres culturales, fiestas y celebraciones en la frontera, entre México y Texas, pero dando un lugar importante a las “verdades” individuales a través del testimonio de su gente. Esta narrativa autobiográfica es muy parecida a *Calle Hoyt*, pero Mary Helen Ponce afirma que quiere dar a conocer la verdad de la gente de Pacoima en su historia social o colectiva, la cual parte de una investigación antropológica sobre la comunidad; mientras que Norma Elia Cantú parece recorrer un camino inverso, cuestionando los principios que dan certidumbre a la construcción de la realidad. Mary Helen Ponce plantea lo testimonial, sin cuestionar la “objetividad” del proceso etnográfico, como sí ocurre implícitamente en *Canícula*.

Las otras escritoras, Gonzales-Berry y Cisneros, no incluyen en sus textos una forma testimonial como en *Canícula* y *Calle Hoyt*; aunque todas

rescatan y valoran sus comunidades y rasgos culturales. En *Canícula*, la narradora autoriza su propia voz, las voces femeninas y los habitantes de la frontera al recuperar la memoria colectiva; para esto usa las fotos como imágenes “reales” y “verdaderas”, se convierte en testigo y partícipe de una realidad cultural que imprime en su texto escrito.

La fotografía adquiere una lectura social e histórica, como una especie de archivo de imágenes familiares de la vida en la frontera y los relatos destacan diferentes aspectos de la vida cotidiana de esta comunidad. Lo testimonial y las narrativas autobiográficas de las chicanas proponen una literatura étnica dentro del contexto estadounidense; de este modo, rescatan su posición como mujeres con una perspectiva propia dentro de la literatura chicana:

Yet, unlike both the conventional anthropologist and the classical Chicano writer of fiction, the Chicana feminist is also interested in scrutinizing the assumptions that root her own cultural influences, unpacking so-called tradition and political institution that shape patriarchal ways of seeing. Even though the Chicano narrative has always had some cultural context, focusing on the ethnic identification process by redefining past traditions as the work of Tomás Rivera, Américo Paredes and Oscar Zeta Acosta illustrates, it has for the most part overlooked issues that revolve around female gender identification (Quintana, 1991, p. 74).

El uso de lo testimonial en la representación femenina agrega e integra otras visiones diferentes de una misma realidad, redefiniendo las maneras de contar las historias sociales, tanto en el contenido como en el aspecto formal. La estrategia que utiliza Norma Elia Cantú plantea la intertextualidad y la interdisciplinaria, es decir, cruza puentes entre el trabajo antropológico y

literario, e integra la fotografía como una herramienta estética e histórica de la localización geográfica e identitaria del sujeto femenino.

La fotografía se concibe como un trozo de papel donde se fija una imagen y constituye fragmentos de recuerdos que son articulados por la voz narrativa. La foto, tanto en el momento de la toma del operador, como en el momento de la mirada del sujeto, se da de un solo golpe; ambos instantes restituyen la lectura de las fotos como imágenes y actos simultáneamente. La foto es un corte y una fracción de tiempo que marca una discontinuidad de la memoria, un lapso de la historia fijo e inmóvil, un espacio cortado en vivo:

Esta foto no me restituye la memoria de un recorrido temporal sino más bien la memoria de una experiencia de corte radical de la continuidad, corte que funda el acto fotográfico mismo [...]. Mi propia memoria fotográfica —mi memoria como fotografía y mi fotografía como memoria— me coloca en una especie de instante vacío, en un *agujero del tiempo*. Y si se pretende llenar ese agujero, es decir, devolver ese recuerdo detenido al movimiento de su recorrido, volver a ponerme en el contexto, reinscribirme en el tiempo de la historia, entonces sólo puede hacerse desde el exterior, *sacándome de mi foto*, arrancándome de mi corte y hundiéndome en una memoria que no es la mía, volviendo a unir desde afuera y a posteriori el tiempo cortado, es decir, haciendo de esta reconstitución una ficción, un metafantasma (Dubois, 1994, p. 144).

La foto, como un espacio fijo, le permite a Azucena iniciar un desplazamiento de la mirada que primero se detiene a observar y se desliza para dar un sentido a la foto y recrear su memoria en la escritura; es decir, narrar una historia de lo que aparece allí, en ese marco de la imagen que Dubois ha denominado como ficción. Asimismo, el espacio de la frontera también pasa de una imagen fija que se encuentra fragmentada y dividida por dos naciones y culturas, desplazada hacia una imagen de cruce constante en la metáfora del puente.

En *Canícula*, el espacio de la foto y el de la frontera pasa de lo fijo al movimiento, creando un dinamismo en la escritura y en la historia por medio de una vivencia híbrida y de resistencia cultural. De esta forma, la mirada del sujeto y la mano del operador son fuentes que imprimen la memoria. La protagonista, en este afán por comunicar imágenes culturales a través del lenguaje, no es sólo una espectadora, sino también una cámara, una observadora que da cuenta detallada de lo que ve y vive. Es testigo y etnógrafa que registra, recupera y recrea la memoria colectiva, por medio de la idea del álbum familiar que brinda un dato emocional o del archivo de imágenes de una familia fronteriza, que participa como una herramienta de investigación cultural:

Un fotógrafo ambulante nos toma la foto. [...] En algunas ocasiones no hay fotos. En una imagen aparezco sentada en sus hombros viendo el desfile del natalicio de George Washington, era el tiempo en que todavía desfilaban por las calles del centro; cientos de soldados de México y Estados Unidos marchando [...]. Es igual para la bandera de Estados Unidos que para la de México. Pero cuando pasa la de México, alguien grita: ¡Viva México!, y todos responden: ¡Viva! Y yo sobre los hombros de mi Papi lo veo todo, lo mantengo todo en la memoria, la imagen permanece en el tiempo, en mi memoria; soy una cámara (Cantú, 2001, pp. 65, 66).

Azucena se convierte en una cámara y capta todas las imágenes posibles de la vivencia en la frontera. En este sentido, las fotos y lo etnográfico siguen un mismo camino, ya que la narradora, a través de su mirada y su memoria, registra los eventos para describirlos e inventarlos en el momento en que mira las fotos.

La dimensión testimonial de las narrativas autobiográficas explora la relación entre la construcción del texto y el sujeto que lo escribe, y da cuenta

de cómo se insertan dentro de la producción cultural e incluso en el ámbito académico y político para legitimar la producción de un conocimiento y hacer visibles las cartografías culturales de los sujetos o actores sociales.<sup>26</sup> El testimonio de Azucena entre lo etnográfico, la fotografía y la autobiografía recrean la experiencia del sujeto y de la comunidad en una situación histórica, étnica y geográfica. La escritura testimonial coincide con un discurso posmoderno de rechazo a las grandes narrativas que han funcionado para legitimar «political or historical teleologies [...] or the great actors and subjects» of history” (Lyotard, 1984, p. 160).

La celebración de la cultura puede verse como idealización de la comunidad de los mexicoamericanos, pero la escritura autobiográfica y la descripción cultural, a manera de testimonio, manifiesta también el racismo y la pobreza de la gente anónima que vive en la frontera. Los retratos, las fotos familiares y lo etnográfico, resumen la compleja intención formal que hay detrás de esta narrativa autobiográfica. Sin embargo, este texto ratifica, en todo momento, la historia de vida, ya que no se puede descartar que la de Norma Elia Cantú, como toda autobiógrafa, cuente su historia “real”, pero también, su texto se encuentra en la frontera entre la ficción y lo testimonial.

---

<sup>26</sup> Georg M. Gugelberger ejemplifica la discriminación de los grupos minoritarios y del tercer mundo en la producción del conocimiento en Estados Unidos, citando el ejemplo del libro de Rigoberta Menchú en las universidades estadounidenses: “The scandal of the assignment of Rigoberta Menchú’s testimonio in one of the required courses at Stanford University becomes a central focus for the neoconservative assaults on multicultural education and political correctness. What is the place of such a text in tertiary education generally (regardless of discipline)? And what happens if we use such a text? Few genres have begged as many questions and interpellated mainstream discourse to such a degree” (1996, p. 11).

EL RECONOCIMIENTO Y LA CONSTRUCCIÓN DE UN “TERCER ESPACIO”  
A TRAVÉS DE LA NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA

La localización literaria de *Canícula* constituye un espacio de legitimación de las identidades. Norma Elia Cantú autoriza a su narrativa autobiográfica para construir un “tercer espacio” mediante el lenguaje y crea un cuerpo textual de experimentación. Las representaciones de imágenes del cuerpo tienen mucho que ver con el manejo del discurso femenino y su conciencia física de la diferencia.

Estas escritoras proponen imágenes que se desplazan conforme a la subjetividad de cada narradora, muy de la mano de la conceptualización del texto como un cuerpo de lo escrito. Este aspecto es definitivamente el más transgresor e “ilegal” en la narrativa de *Canícula*, ya que presenta un cruce fronterizo del sujeto femenino, del espacio geográfico y, además, un cruce textual.

Tanto en su concepción formal como en la representación del sujeto femenino, en *Canícula* se expresa la vivencia personal mediante la narrativa autobiográfica, como una forma válida de romper el silencio. En estos textos no se trata sólo de retratar la vida de las mujeres y las generaciones, sino también de romper con funciones que la misma literatura femenina ha encasillado (Herrera-Sobek, 1985).

A más de veinte años de la crítica literaria que han revisado las chicanas, se puede hablar de muchas rupturas desde las voces que escriben y narran los textos autobiográficos. La recreación de su subjetividad no sólo

ha llevado a la aceptación de la diferencia, sino también a la aceptación de la experiencia; dando un lugar a las chicanas como personas, relacionadas a su espacio cultural y a su contexto vital.

La textualidad creativa de Norma Elia Cantú propone un equilibrio entre la voz femenina y la comunidad, incluyendo a todos los que se encuentran en una situación de subalternidad. El texto de *Canícula* es un buen ejemplo de la literatura chicana que retoma la vivencia y la aceptación de la discontinuidad del espacio fronterizo, sin vivirlo como un conflicto, sino como una celebración al escribir el espacio literario.

En este caso, el espacio narrativo se estructura en torno a las fotos y al texto escrito. La autora recupera, mediante la voz de Azucena, imágenes recreadas que instauran una especie de compendio presente en la literatura chicana y en sus concepciones de la identidad. Esto es evidente en la autorrepresentación del sujeto femenino y en los rasgos que rescata de sí misma la autora y la narradora. También se observa en el artificio de la apropiación de las influencias, modelos o idiomas para reconstruirse, así como en las imágenes de la frontera. La foto tiene un lugar central en la narración, aunque no es la única mirada posible, es decir, *Canícula* es un texto caleidoscópico.

La propuesta de Norma Elia Cantú, en relación con el yo y el espacio, amplía nuevamente el discurso feminista de las chicanas, donde todos puedan ser incluidos y reconocidos, ya sea dentro de un grupo político o



cultural, o como personas que tienen una historia que contar, como argumenta la autora:

Quítale que escritora, quítale que todo lo demás, así nomás, persona a persona. Es que es una cosa difícilísima incluso aquí con las estadounidenses y con otras chicanas que vienen de otra clase. Creo que es una cosa que no le damos bastante importancia a las diferencias de clase, de origen. Bueno, yo nada más puedo hablar de mí, *but that's what's shaped me*. Si no he tenido esa vivencia de no tener qué comer, de andar en las pizcas, de ver que se enferme un niño y no hay con qué ir al doctor, cosas así, creo que entonces yo sería otra persona. Y de esas otras personas tiene que haber un esfuerzo para entender al otro, *the other* (Cantú, 1995, p. 255).

*Canícula* debe ubicarse en relación con el discurso de la mujeres de color y la crítica literaria, en el que se autoriza a sí misma para legitimar la validez de la experiencia personal. Norma Elia Cantú rompe con el canon tradicional chicano de la autobiografía y propone una narrativa literaria que autoriza las posibilidades y la validez de sus experiencias, lo cual tiene una referencia política ineludible: “[...] the minoritized are granted voice as long as they speak as «authenticators» of cultural experiences without pursuing the dialectical reconfiguration of knowledge production *vis-à-vis* the «other» (dominant)” (Alarcón, 1995, p. 79).

Lo que acontece es que la autobiografía se convierte en un espacio de poder cultural para reconocer las diversas posiciones del sujeto autobiográfico y, a su vez, se presenta como un espacio textual de crítica sociocultural y política que produce la actuación (agency) del sujeto femenino.

La localización textual de *Canícula* se relaciona a su vez con la localización cultural y la localización geográfica, como se ha revisado en este capítulo; donde la frontera deviene en un espacio idóneo para mostrar lo que

la crítica literaria chicana ha nombrado la “estética fronteriza”, como una expresión literaria de resistencia cultural y de identidades fluidas y diversas.

En este texto se han advertido los autodesplazamientos del sujeto femenino, así como el conocimiento teórico que envuelve este proceso creativo a través del manejo de representaciones e imágenes de un lenguaje literario y testimonial. La frontera es un lugar que se encuentra “más allá de” (*beyond*) México y de Estados Unidos, donde: “[the] worlds merging to form a third country —a border culture. [...] A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition (Anzaldúa, 1997, p. 3).

Las palabras de Anzaldúa actualizan un discurso que reafirma la experiencia y la persona para advertir cómo estas imágenes de la frontera cobran sentido y presencia a través de las fotos de una mujer y una comunidad fronteriza. La creación de “un tercer país” (*a third country*) no se afirma como una extensión de México o de Estados Unidos, no quiere designarse como una periferia (como de hecho se ha visto la frontera desde la ciudad de México o desde las metrópolis estadounidenses), sino como un espacio propio que tiene una “cultura fronteriza”, que está en transición y de acuerdo con la movilidad de los sujetos que reconfiguran la vivencia cultural por medio de la escritura.

La creación de un “tercer espacio” aquí se apoya en lo geográfico, pero se relaciona más con el espacio mismo del texto y de la narrativa chicana contemporánea; la que ha propuesto la ambigüedad, maleabilidad e hibridez

del texto autobiográfico, todo lo anterior está presente en toda la narrativa de *Canícula*, tanto como género literario que rompe las formas fijas, como en la reflexión del sujeto que escribe y es representado.

En Cantú, el cuerpo del texto designa la narrativa autobiográfica, en la cual escribe su conocimiento y experiencia como un acto de transgresión personal, política y literaria. El uso del texto autobiográfico y de lo autobiográfico presenta un movimiento entre el cuestionamiento y nuevas propuestas narrativas. Aquí es, precisamente, la autobiógrafa(o) quien organiza el conocimiento en el cuerpo del texto y define los límites y las exploraciones sujeto femenino y de lo autobiográfico:

[...] many postmodern explorations, on the other hand, seek to do without or do away with the definitional heft and limits provided by genre theory. What one can know about a text and what a writer can be seen as representing in a text are, obviously, generically (over)determined [...]. But it is also, to be sure, a crisis in the hierarchy of autobiographical identities, for it is the autobiographer who becomes the site of meaning in this activity as producer of meaning and organizer of knowledge (Gilmore, 1994b, pp. 6-7).

Asimismo, en capítulos anteriores se puso énfasis en la textualización del cuerpo femenino que se refiere a las representaciones diversas del cuerpo dentro del texto, tales como el cuerpo y la violencia, en Cisneros; el cuerpo borrado, en Ponce, o el cuerpo y la libertad sexual, en Erlinda Gonzales-Berry. En todas estas autoras, las lecturas del cuerpo femenino guardan un sentido político a partir del color de la piel como una marca cultural; no obstante, en *Canícula* este planteamiento va más allá de una marca de etnicidad del sujeto que narra, más bien centra la construcción del cuerpo del texto; es decir, si se establece una relación entre las diferentes maneras de

construcción del yo y la producción textual. Smith Sidonie aborda este aspecto a través de su pregunta: “¿qué tiene que ver la autobiografía con la piel y la piel con la autobiografía?”:

We may even speculate that subjectivity is the elaborate residue of the border politics of the body since bodies locate us topographically, temporally, socioculturally as well as linguistically in a series of transcodings alongs multiple axes of meaning. And so, to ask once again, What does skin have to do with autobiography and autobiography with skin? Much I think —as the body of the text, the body of the narrator, the body of the narrated I, the cultural body, and the body politic all merge in skins and skeins of meaning (Smith, 1994, p. 267).

En este fragmento del cuerpo y sus diferentes formas y lecturas permite ubicar cómo en el texto autobiográfico existe una relación entre la identidad personal y política, lo que se puede también observar en las chicanas al escribir su propia historia, sea ficticia o no.<sup>27</sup> Esta compleja relación permite diversos discursos, como el histórico y el estético, pero, en última instancia, la localización textual de *Canícula* conserva la lectura de una experiencia compartida, es decir, la implicación del lector, la referencia y la reconstrucción de una memoria colectiva, conduce el texto autobiográfico y lo autobiográfico hacia una reflexión de la experiencia de la otredad:

La experiencia propia, ficcionalizada o no, se convierte en la experiencia de Laredo y Nuevo Laredo, pero también, para quienes vivimos y cruzamos otras fronteras geográficas y culturales, *Canícula* se convierte un poco también en nuestra voz y en nuestra autoetnografía. sin pretender ser ningún modelo a seguir, ni mucho menos ser una voz totalizadora. La escritora, al ejercer su práctica textual, condensar y

---

<sup>27</sup> El texto autobiográfico también revela la presencia intelectual, histórica y privada de la mujer: “As Sidonie Smith points out, to write autobiography a woman must enter the arena of public, intellectual/spiritual discourse, which is to say that, historically, she has had to transgress the cultural norms that defined her womanhood in terms of the private sphere” (Neuman, 1994, p. 294).

rearticular las representaciones dominantes, rompe con la dicotomía estática colonizador-colonizado y convierte su espacio textual en un lugar dinámico que permite el surgimiento de las voces alternativas, de comunidades otras, de autorrepresentaciones fronterizas lejos de las propuestas por miradas colonizadoras (Tabuenca, 2000, p. 14).

*Canícula* se construye a través de imágenes del yo y de la comunidad y enfatiza la legalidad como ciudadana estadounidense y el reconocimiento de su cultura. Esto no quiere decir que el discurso patriarcal y de la cultura dominante esté ausente, al contrario, considero que Norma Elia Cantú elige el texto autobiográfico de ficción, lo etnográfico y la fotografía como estrategias formales de confrontación; pero, ciertamente, hay una pretensión de convivencia “democrática” y de reconocimiento del “otro”. No es que las fronteras dejen de existir, sino más bien lo que existe es un intento por “borrarlas” o “desdibujarlas” en la búsqueda de nuevas significaciones y, de este modo, tender puentes para transitar libremente.

## **Conclusiones**

It was not until this moment I separated myself, when I considered myself truly distinct, that my writing acquired a voice.

SANDRA CISNEROS

Las creencias ayudan a definir y a confirmar las identidades. A lo largo de la frontera estas creencias se celebran de diferentes formas. Pese a las diarias dificultades causadas por la frontera internacional, las personas encuentran la forma de mantener vivas sus tradiciones.

ROMY FRIAS

## VIDAS QUE CREAN FORMAS, VIDAS EN MOVIMIENTO

Desde la introducción se mencionó que la literatura chicana ha ocupado, paulatinamente, espacios antes negados. Este logro no ha sido fácil ni reducido sólo al ámbito de lo literario; es el resultado de una amplia lucha por manifestar su propia visión desde dentro, es decir, de quien vive y crea sus identidades, aunque esto no significa que haya alcanzado un reconocimiento total, puesto que aún existe un trato marginal que jerarquiza y hegemoniza su producción literaria, artística e intelectual.

En esta investigación adquirió importancia la posición de los sujetos culturales e históricos de las comunidades mexicoamericanas, más específicamente, la situación del sujeto femenino y sus representaciones en la construcción de las identidades chicanas. Las escritoras, como se ha visto en cada uno de los capítulos, al revisar sus textos narrativos y autobiográficos, expresan sus intenciones creativas que surgen a la par de contextos sociales, históricos y políticos, imposibles de soslayar en el momento del análisis.

En los dos primeros capítulos establecí la situación de subalternidad o subordinación de la literatura chicana y de la postura femenina de las chicanas, lo cual ha llevado a proponer la importancia de practicar una narrativa autobiográfica de ficción y testimonial; en primera instancia, para las escritoras y su lugar dentro de la comunidad intelectual chicana y, en segunda, frente a la cultura dominante. La localización de sus textos se ubica en el contexto histórico, literario y vivencial de las chicanas, donde cada una elabora su opción ideológica y formal, en lo que se ha perfilado como una “estética fronteriza”. Tales cruces de fronteras proponen desplazamientos transgresores de espacios, tradiciones culturales y discursos de poder patriarcales o literarios.

Las autoras estudiadas han abierto y ganado, al mismo tiempo, espacios de reflexión, además de contribuir a la recreación de las identidades chicanas por vías alternas. Se basan en la diferencia como método de confrontación y atribución de su identidad frente al “otro”. En sus textos se evidencia un autodesplazamiento de la identidad a partir del cual ensayan la recuperación y reapropiación de un conjunto de conocimientos con que configuran una dinámica propuesta literaria, con la que se muestra la recreación de ellas mismas y de sus textos. Las chicanas tratan de ir más allá: cruzar los límites de los géneros literarios y del punto de vista externo para definirse a sí mismas.

Los autodesplazamientos, como se observó desde la introducción, son un intento por *invertir* y *subvertir* la idea de ser desplazadas por los “otros”;



este dinamismo es factible en las representaciones de las identidades de las narradoras y de sus textos autobiográficos híbridos. Tal movimiento no se dirige hacia un punto en particular o a un discurso específico, sino más bien, amplía el espectro geográfico e ideológico acerca de la autopercepción de las identidades chicanas.

A lo largo de este trabajo se examinó cómo las escritoras chicanas construyen textos propios a través de su narrativa de ficción, de carácter autobiográfico, y fuertemente testimoniales, con las que reflejan la recreación de su propia historia vital, del discurso de género y de grupo. La postura femenina de las chicanas se vincula con procesos de búsqueda y negociación de su identidad personal, sin disociarse de las comunidades en que han crecido. Este sentido de grupo matiza su oficio de escritoras que buscan la reclamación como sujetos que actúan (*agency*) y persiguen legitimar (*empowerment*) sus discursos estéticos y de etnicidad.

Aquí se ha insistido en situar a las escritoras y sus prácticas literarias desde un punto de vista contemporáneo que toma en cuenta la diferencia, la subjetividad y las estrategias de resistencia adoptadas por éstas. Tales estrategias se concretan en las diversas formas de escribir la vida, el autorreconocimiento y la autorrepresentación del sujeto autobiográfico en movimiento. Los sujetos femeninos sitúan su experiencia mediante un tipo de narración que autoriza su presencia y su capacidad de transformación, dentro y fuera de su propia comunidad. Las narradoras señalan esta visibilidad de acuerdo con la inherente subjetividad del género, cultura,

historia, etnia y política; siempre contrastando aspectos como su color de piel, el lugar en el que viven, la pobreza del barrio, el trabajo en el campo, las familias divididas por la frontera, la lucha por sobrevivir al racismo, las posibilidades de alcanzar un destino diferente y su esfuerzo por publicar su escritura. Esta enumeración resume las condiciones que influyen en la lucha política y en la vida cotidiana de las mujeres chicanas.

De este modo, cada escritora despliega un sentido y una búsqueda personal, ubicables en un proceso más complejo: pasar de la invisibilidad a la visibilidad, y después, a la conciencia del autodesplazamiento, movimiento en el que se presentan los sujetos femeninos que escriben sus vidas para recrearlas y reinventarse a sí mismas. Entonces, se ha observado que tales autodesplazamientos sugieren la autopercepción y recreación del “sujeto femenino en proceso”, ya sea en función de ámbitos geográficos o culturales; pero también sugiere un autodesplazamiento en la construcción de sus textos narrativos.

Esta propuesta permite observar un movimiento en la búsqueda de formas diferentes para definir su actitud frente a sus prácticas literarias; por ejemplo, Anzaldúa refiere que para ser chicana y escritora hay que ser *crossroads*, pues esta palabra remite a la acción de cruce que reafirma el rasgo transgresor de sus textos. Esta actitud en sus textos creativos lleva a las escritoras chicanas a apropiarse de diferentes tradiciones y géneros literarios, con el fin de ubicarse dentro de los “géneros prófugos”. El uso y reconocimiento de este término lleva un conocimiento de los límites entre los

géneros literarios, y permite apreciar la hibridez formal; no obstante, lo realmente imprescindible respecto a la narrativa chicana autobiográfica es la ubicación temporal, espacial y literaria que cada escritora manifiesta, desde una mirada que deconstruye y reconstruye la propuesta general de la literatura chicana.

La diversidad textual al decidir la recreación de sus vidas en la ficción, las lleva a crear expresiones propias, tanto en el aspecto literario como en el de género femenino, de clase social, el étnico e, incluso, el geográfico. De este modo, todos sus autodesplazamientos están trazados por cruces legales o “ilegales” de espacios geográficos y estrategias formales. Si bien es cierto que no todas las narraciones son innovadoras, sí hay una constante intención de recurrir a un manejo diferente de lo que ha establecido el canon estadounidense y el canon masculino chicano. Es decir, sus textos descentran el enfoque tradicional de la autobiografía por medio de lo autobiográfico, giro conceptual con el que se ha estudiado la narrativa de estas escritoras.

El sutil movimiento entre narrativa autobiográfica de ficción y lo autobiográfico sugiere un recorrido formal, de la construcción de la memoria y la experiencia de las autoras, a través de la heterogeneidad de las mismas. En este sentido, narrativas, autoras y narradoras encuentran un punto de contacto dentro del texto literario, como una triada al interior de las obras analizadas que plantean diferentes formas de representación.

El sujeto autobiográfico, entonces, corresponde a la narradora, quien cuenta y relata su vida. Mary Helen Ponce, Marina, Esperanza y Azucena narran sus vivencias en espacios diferentes: Pacoima, la ciudad de México, Nuevo México, el barrio urbano, la casa y, finalmente, la frontera entre Laredo y Nuevo Laredo. La relación entre el espacio geográfico, el sujeto femenino y la comunidad, constituyen tres aspectos que matizan la realidad en cada narrativa; de modo que la recreación de la memoria recupera aspectos individuales y colectivos.

En la lectura de los textos no se privilegia un enfoque cronológico, aunque sí hay una lectura y ubicación de la temporalidad histórica de los personajes dentro de la trama. Asimismo, el orden de las escritoras no sigue un movimiento cronológico de un capítulo a otro, sino un diálogo y comparación de las mujeres de color, sus propuestas, valores e imágenes, en relación, sobre todo, a lo autobiográfico (la autorrepresentación) y la narrativa autobiográfica (el paso de una concepción más tradicional a la autobiografía de ficción como tal).

En el análisis y comparación de los textos revisados existen puntos de contacto, contrastes y contradicciones que enriquecen las posibilidades de escribir dentro de la narrativa autobiográfica chicana. No obstante, estas diferencias y acercamientos al discurso feminista de las chicanas coloca, en general, temas y aspectos relacionados con la historia personal y la reconstrucción de la historia chicana.

En el tercer capítulo, correspondiente al análisis de *Calle Hoyt* de Mary Helen Ponce, se conceptualiza la autobiografía a partir de una mirada tradicional, nostálgica e idílica del pasado y de su comunidad, en comparación con las otras escritoras; aquí, se destacó el tema de la educación y de la comunidad lo que constituye su autodesplazamiento. Aunque todas hablan de sus comunidades, este hecho adquiere un sentido didáctico en la forma que Ponce escribe su narrativa, privilegiando un proceso de aprendizaje. Este afán didáctico se presenta en la historia de su gente, reivindicando una imagen positiva ante la propia comunidad mexicoamericana y ante la cultura dominante. En la aceptación abierta de su condición bilingüe y bicultural, Ponce reafirma la hibridez cultural de su identidad. Asimismo, en la recreación de su identidad, el yo autobiográfico pacta el rechazo o la recuperación del legado cultural mexicano y anglo, tomando en cuenta las distintas etapas generacionales y migratorias.

Esta historia mantiene una lectura romántica del pasado, lo que no niega su valor testimonial y de lucha política. La narradora testimonia la lucha de los mexicoamericanos para escribir y tener estudios universitarios, lo que resalta la importancia de la educación con vistas a alcanzar espacios de reconocimiento.

En *Paletitas de guayaba*, de Erlinda Gonzales-Berry, fundamentalmente se aborda la historia de vida de la protagonista gracias al relato de viaje, la epístola y el ensayo social, ingredientes de la mezcla formal de esta narrativa de carácter autobiográfico y ficcional.

La identidad de Marina se construye desde su diferencia como una chicana de Nuevo México que cruza la frontera hacia México en busca de sí misma. La geografía de México es un aspecto esencial en la recreación de la subjetividad de género, enraizada en el descubrimiento de una identidad colectiva y cercana al Movimiento Chicano.

La mirada femenina de la narradora establece una confrontación con México y lo patriarcal; y además, rescata y reivindica, la figura de La Malinche, integrada al imaginario cultural de algunas chicanas como un símbolo y una representación estratégica en sus textos. La postura ideológica de Gonzales-Berry reúne estos aspectos para dar una solución al yo en crisis y a la fragmentación de Marina, es decir, a partir de la fragmentación cultural del sujeto se lleva a cabo un desplazamiento hacia la aceptación y síntesis de una serie de aspectos que rescatan la hibridez cultural: el viaje geográfico, el cruce de la frontera México-Estados Unidos y el autodesplazamiento de la identidad debido a las influencias culturales reunidas en el texto.

*La casa en Mango Street* de Sandra Cisneros opta por una estrategia narrativa de ficción, relacionada con la vida de la autora y con la subjetividad femenina. Cisneros coloca la voz narrativa en un espacio que refleja la realidad de las mujeres latinas en Estados Unidos. La narración de esta experiencia denuncia la violencia verbal y física de su comunidad y la pervivencia de la actitud patriarcal hacia las mujeres. Aquí, el autodesplazamiento de la autorrepresentación elige, por un lado, el relato de crecimiento que confronta a Esperanza en relación a su pasado, presente y

futuro, a través de ubicarla como una escritora autobiográfica; y por otro, el autodesplazamiento del barrio y de la casa para vivir un espacio propio y en libertad. De todos los textos, quizás éste privilegia un tono que conjunta la poesía y la denuncia, ya que ubica la importancia del lenguaje como una materia capaz de construir los sueños personales de Esperanza y de Cisneros como escritoras.

Finalmente, en *Canícula: Imágenes de una niñez fronteriza*, Norma Elia Cantú, a la vez que escribe una historia cotidiana, integra temas y aspectos de la crítica literaria chicana femenina, relacionados con la propuesta inclusiva de las ciudadanas fronterizas y dentro las identidades chicanas contemporáneas. La ubicación geográfica entre Laredo y Nuevo Laredo marca un cruce fronterizo de géneros literarios y tradiciones culturales que recrean la identidad de la protagonista. La vivencia fronteriza mantiene la identidad de la narradora en una oscilación constante entre uno y otro lado, entre el personaje de ficción y la autora.

*Canícula* expresa abiertamente la construcción ficticia y testimonial a la que se somete todo relato autobiográfico. Esta autoetnobiografía de ficción — como titula Cantú a su obra— permite observar, como en un espejo, el autodesplazamiento de la identidad de Azucena. La protagonista se mueve en México y Estados Unidos, entre ambas influencias culturales, incluso entre la imagen de la autora y la reconstrucción de la narradora. La estrategia del entrelazamiento de la imagen escrita y las imágenes visuales, es decir, la intertextualidad entre la fotografía y la narrativa autobiográfica presenta un

juego entre lo real y lo ficticio. Esto recrea las posibles lecturas de la identidad fronteriza, dentro de la literatura, de la historia y los personajes anónimos que son tomados por la cámara y por las palabras.

En estos textos, las narradoras cruzan fronteras geográficas formales y simbólicas que transgreden los discursos del poder patriarcales; relatan las historias de otras mujeres que recuerdan y las de aquéllas con las que conviven para dignificar e integrar sus voces por medio de sus discursos feministas. La imagen de la frontera cultural, geográfica, literaria y política de las identidades chicanas femeninas sigue un movimiento alterno, liminal y contestario, íntimamente relacionado con la vivencia y el acto de escribir.

A partir de su experiencia, cada autora elige, como se ha visto, diversas estrategias narrativas, posturas ideológicas, espacios geográficos y fronteras, pero hay dos aspectos que son comunes a todos los textos y que se relacionan con el acto de nombrar como una forma de adquirir poder: primero, la necesidad de transformarse a través del nombre y, segundo, la autodenominación mexicoamericanas, neomexicanas, fronterizas o latinas, ambos buscan la legitimación mediante el acto simbólico de la denominación, su reconocimiento como ciudadanas, mujeres, chicanas y escritoras.

El significado de los nombres de las narradoras se relaciona con una experiencia bicultural y contradictoria, incluso, a veces adquieren una representación simbólica. Las autoras deciden transformarse en otras como un acto de autoridad, por ejemplo, en el caso de Marina, que retoma el nombre de La Malinche; o el de Esperanza denota la carga cultural por la



parte mexicana, a través de la espera y la falta de libertad que reflejan las mujeres latinas. Asimismo, los nombres de Azucena y de Ponce señalan el proceso de reinención por medio del lenguaje. Ponce mantiene una visión más tradicional de este aspecto, mientras que Cantú sí decide denominarse con un nombre diferente al propio, pero mantiene el apellido y la imagen de Norma Elia Cantú en las fotografías. Otra forma de recreación se obtiene gracias a su oficio como escritoras, aspecto que matiza y concretiza la autorrepresentación de sus identidades y de la capacidad de inscribir su nombre en la literatura chicana y de las literaturas étnicas en Estados Unidos.

Las obras estudiadas en esta investigación se publicaron entre los años ochenta y noventa, periodo de la literatura chicana que se clasifica en un momento de bifurcación de puntos vista y experiencias diversas, en una época jalonada por lo posmoderno y poscolonial, de revisiones de la historia y la literatura chicana. La tentativa por validar la experiencia personal se condiciona por la subjetividad, los discursos de la diferencia y la ambigüedad en la percepción del “yo” y del “otro”. La recreación de la vida en las narrativas autobiográficas ha constituido una forma de reivindicar la experiencia personal para avalar una postura teórica, de resistencia social y política. Resistencia a la pérdida de su cultura de origen y como necesidad de libertad que implica la posibilidad de crear un conocimiento, sin la manipulación de una visión externa.

Las chicanas siguen este último camino de búsqueda creativa para convertirse en universitarias, escritoras, viajeras, fotógrafas o etnógrafas de sus historias vitales y de las comunidades que imaginan y recrean literariamente. En esta búsqueda, en su narrativa autobiográfica se apropian de sus cuerpos, inventan mapas o cruzan fronteras, puentes reales o imaginarios hacia un novedoso conocimiento o una nueva manera de interpretar sus deseos dentro de un discurso político.

La autoridad de la experiencia personal se desarrolla como un aspecto central para desafiar a la academia estadounidense. Sin embargo, aquí los textos no asumen una postura teórica en la narración, como sí sucede, por ejemplo, en *Borderlands* de Anzaldúa, que constituyó un parteaguas, tanto formalmente como en su concepción de la literatura chicana. La descentralización de textos “aceptados” ha sido una práctica que las chicanas han adoptado como resistencia crítica y literaria.

Este tipo de textos se encuentran en una encrucijada que se relaciona con la legitimación y supervivencia cultural dentro de un marco de la diferencia, como ha anotado Jean François Lyotard en *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*: “Postmodern knowledge is not only simply a tool of the authorities; it refines our sensitivity to difference and reinforces our ability to tolerate the incommensurable” (Lyotard, 1984, p.xxv). Esto se puede apreciar dentro de las universidades estadounidenses, las que se han politizado y vuelto más incluyentes, pues en varios cursos y disciplinas se ha comenzado a leer textos representativos de la experiencia latina, como *Calle*

*Hoyt* y *La casa en Mango Street*; de este modo, cada una de las escritoras chicanas explora sus propias herramientas para ser leídas.

La narración de su experiencia, ya sea como fuente literaria, creación de identidades o como visualización de las diferencias culturales, descubre “un nuevo lenguaje que corresponde a una forma de vivir” (Anzaldúa, 1987, p. 55). La oralidad y el uso del *spanGLISH* son recurrentes en varios textos; quizás la oralidad alcanza un acento poético intencional en *La casa en Mango Street*. Pero estas escritoras no abusan de la mezcla lingüística, sino que eligen escribir en inglés o en español; ambos idiomas aparecen como armas políticas. Este último aspecto manifiesta la movilidad y la importancia de ambos idiomas como herramientas de negociación entre la lengua oficial y la culturalmente heredada. El manejo del lenguaje de las chicanas va más allá de un uso literario o poético, pues contempla una fuerte carga política que busca una audiencia mayor.

Este aspecto se vincula también, en el caso de México, con las traducciones que buscan alcanzar un número mayor de lectores, así como dar a conocer este tipo de literatura. A pesar las dificultades y contradicciones al respecto, lo realmente importante no es sólo la necesidad de una traducción de lengua, sino también una traducción de la localización del conocimiento de la experiencia de las chicanas, que aborde su mundo cultural. Esto en algunas ocasiones se “soluciona” con las introducciones que las mismas autoras escriben, como en el caso de Mary Helen Ponce y Norma Elia Cantú.

La localización cultural es un aspecto prioritario para establecer la localización del yo en la autobiografía de ficción y testimonial. Es decir, la expansión, conocimiento y diferencia de las identidades chicanas y de su narrativa autobiográfica requiere estrategias narrativas intratextuales, como las revisadas en los análisis; pero también requiere de estrategias extratextuales para ubicar y desplazar sus lecturas y lectores(as).

La narrativa de vida testimonial y de ficción, en el caso de las chicanas y dentro de su contexto de “minoría”, elige la construcción de un discurso feminista, que intenta borrar la exclusión y la discriminación. El reconocimiento de sus voces posibilita, como se ha visto, una narrativa vital y literaria que, de manera retórica Gayatri Spivak ha expresado con la frase “¿puede el subalterno hablar?” (*Can the subaltern speak?*). La pregunta citada aparece constantemente en textos feministas, donde el derecho a hablar y a ser escuchado es una mera posibilidad que se hace evidente en el momento de enunciar sus propuestas literarias, indagar su “verdad” y su conocimiento.

A lo largo de los capítulos teóricos y analíticos de esta tesis se plantea el inicio de un diálogo entre los textos, las autoras y la visión de la literatura chicana en México, a través de un camino de resistencia y adaptación de los límites fronterizos, al recrear su propio conocimiento. Estas escritoras chicanas construyen imágenes que cruzan con su cuerpo de mujer y su cuerpo cultural, para confluir mediante su escritura en un cuerpo textual, en la búsqueda de fragmentar discursos hegemónicos.

La literatura chicana invierte las denominaciones negativas de los grupos y discursos hegemónicos (el estadounidense y el mexicano), para establecer una resistencia. La relación con México, definida como el lugar de origen, es más imaginaria que real, ya que algunas de estas autoras se han encargado de desdibujar la mirada idealizada del pasado histórico-mítico y lo han presentado como objeto de interpretaciones relacionadas con las vivencias, en el que se desplaza las identidades chicanas contemporáneas. Estas narrativas usan fuentes literarias y de la memoria colectiva, de la herencia mexicana, pero pasan por un proceso de traducción e interpretación, como se comentó antes. Lo chicano surge como una transgresión de la homogeneidad cultural en ambos lados de la frontera, reinventando la tradición a través de sus narraciones.

La localización de las literaturas étnicas como la chicana, dentro de Estados Unidos, ha recibido bastante atención en los últimos años, especialmente en el caso de los sujetos que negocian y recrean sus identidades en la confluencia cultural. Esto, ineludiblemente se relaciona con la posición que ocupan más que con procesos de esencialización. Las escritoras chicanas y sus narradoras ficcionalizan la memoria privada e histórica a través imágenes, recuerdos o de las fotografías, pero siempre en la exploración de una producción cultural y literaria a partir de sus subjetividades mediante lo autobiográfico.

El elemento más valioso de la narrativa contemporánea autobiográfica chicana recrea un nuevo espacio de expresión. En éste se reescriben los

mapas geográficos de las escritoras al replantear no sólo su voz o su “verdad” como mujeres, sino también los rasgos de la etnicidad y clase social desde la experiencia femenina. Ésta es una construcción retórica que se transforma con la experiencia del sujeto, de acuerdo a la relación directa entre: la memoria histórica, la memoria como construcción textual del yo y la “experiencia” chicana. Todos estos aspectos entrelazados siguen un movimiento constante, donde los recuerdos y la visión femenina de las escritoras chicanas trastocan palabras e imágenes, y entonces, nos llevan a reflexionar acerca de la intrínseca relación entre la vida y la literatura; así como de la imperiosa necesidad de convertirse en “otras”, las diferentes, para afirmarse a sí mismas, a pesar de todas las fronteras que todavía están por cruzar.

## **Bibliografía**

- ACOSTA, OSCAR ZETA  
1972 *The Autobiography of Brown Buffalo*, San Francisco, Straight Arrows Books.
- ACUÑA, RODOLFO  
1987 *Occupied America: A History of Chicanos*, Nueva York, Prentice Hall.
- ALARCÓN, NORMA  
1995 "Cognitive Desires: An Allegory of/for Chicana Critics", en Claire Joysmith, ed., *Las formas de nuestras voces*, México, Third Woman Press-CISAN, UNAM, pp. 65-86.
- \_\_\_\_\_  
1993<sup>a</sup> "Traddutora-traditora: una figura paradigmática del feminismo de las chicanas", *Debate feminista, fronteras, límites y negociaciones*, núm. 8 (septiembre): pp. 19-48.
- \_\_\_\_\_  
1993b "This Bridge Called my Back and Anglo-American Feminism", *Debate feminista, fronteras, límites y negociaciones*, núm. 8 (septiembre): pp. 18- 25.
- \_\_\_\_\_  
1993c *et al.* *Chicana Critical Issues, Mujeres activas en letras y cambio social*, Berkeley, Third Woman Press.
- \_\_\_\_\_  
1991 "The Theoretical Subject(s) of This Bridge Called My Back and Anglo-American Feminism", en Héctor Calderón y José David Saldivar, eds., *Criticism in the Borderlands: Studies in Chicano Literature, Culture and Ideology*, Durham, Duke University Press, pp. 28-39.
- \_\_\_\_\_  
1990a "Latina Writers in the United States", en Diane E. Marting, ed., *Spanish American Women Writers: A Bio-Bibliographical Source Book*, Nueva York, Greenwood Press, pp. 557-567.
- \_\_\_\_\_  
1990b "La literatura de la chicana: un reto sexual y racial del proletariado", en Aralia López *et al.*, eds., *Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto*, vol. 2, México, El Colegio



- de México, PIEM-El Colegio de la Frontera Norte, pp. 207-212.
- ANAYA, RUDOLFO A.  
1989 "Aztlán: A Homeland Without Boundaries", en Francisco Lomeli y Rudolfo Anaya, *Aztlán: Essays on the Chicano Homeland*, Albuquerque, Academia/El Norte, pp. 230-241.
- ANZALDÚA, GLORIA, ed.  
1990 *Making Face, Making Soul. Haciendo Caras. Creative and Critical Perspectives by Feminist of Color*, San Francisco, Aunt Lute Books.
- \_\_\_\_\_  
1987 *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books.
- \_\_\_\_\_  
y CHERRIE MORAGA, eds.  
1981 *This Bridge Called My Back. Writings by Radical Women of Color*, Massachusetts, Persephone Press.
- ARAÚJO, NARA  
1997 "La autobiografía femenina ¿un género diferente?", *Debate feminista, La escritura de la vida y el sueño de la política* 15 (abril): pp. 72-84.
- ASHLEY, KATHLEEN *et al.*, eds.  
1994 *Autobiography and Postmodernism*, Amherst, University of Massachusetts Press.
- BACHELARD, GASTON  
1969 *La poética del espacio*, México, FCE.
- BARRERA HERRERA, EDUARDO  
1995 "Apropiación y tutelaje de la frontera norte", *Puente Libre*, núm. 4, primavera, pp. 13-17.
- BARTRA, ROGER  
1994 "Los hijos de la Malinche", en Margo Glantz, ed., *La Malinche, sus padres y sus hijos*, México, El Colegio de México-UNAM.
- BARTHES, ROLAND  
1989 *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*, Barcelona, Paidós.
- BAYARDO, PATRICIO  
1990 *El signo y la alambrada. Ensayos de literatura y frontera*, México, Entrelíneas.

- BELAUSTEGUIGOITIA, MARISA y ARACELI MINGO, eds. 1999 *Géneros prófugos, feminismo y educación*, México, PUEG, UNAM-Paidós.
- BENEDIT, ANDERSON 1993 [1983] *Comunidades imaginadas*, México, FCE.
- BERGLAND, BETTY 1994 "Postmodernism and the Autobiographical Subject: Reconstructing the «Other»", en Ashley Katleen, Leigh Gilmore y Gerald Peters, eds., *Autobiography and Postmodernism*, Amherst, University of Massachusetts Press.
- BEVERLY, JOHN 1987 "Anatomía del testimonio", en *Del Lazarillo al sandinismo: estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamérica*, Minneapolis, The Prisma Institute, pp. 153-168.
- \_\_\_\_\_ 1996 [1989] "The Margin at the Center: On Testimonio (Testimonial Narrative)", en George M. Gugelberger, ed., *The Real Thing, Testimonial and Discourse and Latin America*, Durham, Duke University Press, pp. 23-41.
- BHABHA, HOMI K. 1994 "The Postcolonial and the Postmodern. The Question of Agency", en Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Nueva York, Routledge.
- \_\_\_\_\_ 1990 *Nation and Narration*, Nueva York, Routledge.
- BORDIEU, PIERRE 1989 "La ilusión biográfica", *Historia y fuente oral*, núm. 2, Memoria y Biografía, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- BORJAS, PATRICIA y CECILIA MAFLA 1996 <<http://www.english.udel.edu/josephk/usia/maflapr.htm>, february>.
- BROAD, CHARLOTTE 1999 "Introducción", en Marina Fe, ed., *Otramente: lectura y escritura feministas*, México, FCE, pp. 11-29.

- BRUCE-NOVOA, JUAN  
1983 *La literatura chicana a través de sus autores*, México, Siglo XXI.
- 
- 1975 "The Space of Chicano Literature", *De Colores*, núm.1, pp. 22-42.
- 
- 1990 "Eva Antonia Wilbur-Cruce: la autobiografía como "Bildungsroman", en Aralia López *et al.*, eds., *Mujer y literatura mexicana y chicana, culturas en contacto*, México, El Colegio de México, El Colegio de la Frontera Norte, pp. 219-232.
- BRUNO, ISIDRO HUMBERTO  
1997 "Un puente de ida y vuelta", *La Jornada Semanal*, nueva época, pp. 12.
- BUSTAMANTE, JORGE A. y FRANCISCO MALAGAMBA  
1980 *México-Estados Unidos. Bibliografía general sobre estudios fronterizos*, México, El Colegio de México.
- BUXO I REY, MARÍA JESÚS  
1993 "Del discurso oral al discurso escrito", en Renate von Bardeleben, ed., *Gender, Self, and Society*, Berlín, Frankfurt am Main.
- CALDERÓN, HÉCTOR y JOSÉ D. SALDÍVAR, eds.  
1991 *Criticism in the Borderlands: Studies in Chicano Literature, Culture and Ideology*, Durham, Duke University Press.
- CANTÚ, NORMA ELIA  
2001 *Canícula. Imágenes de una niñez fronteriza*, Boston, Houghton Mifflin Company.
- 
- 1995a *Canícula: Snapshots of a Girlhood en la Frontera*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- 
- 1995b "Entrevista Poscoloquio", en Claire Joysmith, *Las formas de nuestras voces*, México, CISAN, UNAM-Third Woman Press, pp. 233-271.
- CARR, C.  
1991 "Columbus at the Checkpoint: Guillermo Gómez-Peña Rediscovered America", *The Village Voice*, 22 de octubre, pp. 43-44.
- CASTAÑEDA SHULAR, ANTONIA *et al.* *Literatura chicana: Texto y contexto/Chicano Literature Text and Context*, Englewood Cliffs,

- 1972 Nueva Jersey, Prentice-Hall.
- CASTILLO, ADELAIDA  
1974 "La visión de la chicana", en *Encuentro feminil*, núm 2, pp. 46-48.
- CASTILLO, ANA  
1986 *The Mixquihuala Letters*, Nueva York, Anchor Books.  
1994 *Massacre of the Dreamers. Essays on Xicanisma*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- CERVANTES, LORNA DEE  
1980 *Emplumada*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- CHANADY, AMARYLL, ed.  
1994 *Latin American Identity and Constructions of Difference*, vol. 10, Minneapolis, University Minnesota Press.
- CISNEROS, SANDRA  
1995 *La casa en Mango Street*, trad. Elcna Poniatowska y Juan Antonio Ascencio, México, Alfaguara.
- 1993 "Hija única", *La Jornada Semanal*, 1 de agosto, pp. 6-8.
- 1991 [1984] *The House on Mango Street*, Nueva York, Random House.
- 1987a "Do you Know Me? I Wrote *The House on Mango Street*", *The Americas Review*, vol. xv, núm. 1, spring, pp. 77-79.
- 1987b "Notes to a Young(er) Writer", *The Americas Review*, vol, xv, núm. 1, spring, pp. 74-76.
- 1987 [1978] *My Wicked, Wicked Ways*, Berkeley, Third Woman Press.
- 1987c "From a Writer's Notebook, Ghost and Voices: Writing from Obsession", *The Americas Review*, vol. xv, núm.1, spring, p. 69.
- CLIFFORD, JAMES  
1992 "Traveling Cultures", en Lawrence Grossberg, et al., eds., *Cultural Studies: A Reader*, Nueva York, Routledge, pp. 96-116.

- COHN, DORRIT  
1978 *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press.
- CONNOR, STEVEN  
1997 *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*, Massachusetts, Blackwell.
- COTA-CÁRDENAS, MARGARITA  
1985 *Puppet. A Chicano Novella*, Austin, Relámpago Books Press.
- DEHAY, TERRY  
1994 "Narrating Memory", en Amritjit Singh, Joseph T. Skeriet Jr. y Robert E. Hogan, eds., *Memory, Narrative and Identity, New Essays in Ethnic American Literature*, Boston, Northeastern University Press, pp. 24-46.
- DELEUZE, GILLES y  
GUATTARI FÉLIX  
1986 "For a Minor Literature", en *Kafka: For a Minor Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- DE MAN, PAUL  
1979 *Modern Language, Notes* 94, 5 de diciembre.
- DOW ADAMS, TIMOTHY  
1997 "Photography and Autobiography in Norma Cantu's *Canícula*", ponencia presentada en el Congreso New Perspectives on Chicano/Cultures: an Interdisciplinary Conference, Los Angeles, University of California (UCLA), 15 al 17 de mayo.
- DUBOIS, PHILIPPE  
1994 [1983] *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós.
- ETTE, OTTMAR  
2001 *Literatura de viaje. De Humboldt a Baudillard*, México, UNAM.
- EYSTUROY, ANNIE O.  
1996 *Daughters of Self-Creation. The Contemporary Chicana Novel*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- FE, MARINA  
1999 *Otramente: lectura y escritura feministas*, México, FCE.
- FELSKI, RITA  
1989 *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*, Cambridge,

Harvard University Press.

- FISCHER, MICHAEL M.  
1994 "Autobiographical Voices (1, 2, 3) and Mosaic Memory: Experimental Sondages in the (Post)modern World", en Ashley Kathleen y Leigh Gilmore, Gerald Peters, eds., *Autobiography and Postmodernism*, Amherst, University of Massachusetts Press, pp. 79-129.
- \_\_\_\_\_   
1986 "Etnicity and the Post-Modern Art of Memory", en James Clifford y Marcus George, eds., *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press, pp. 194-233.
- FRANCO, JEAN  
1994 "La Malinche y el primer mundo", en Margo Glantz, ed., *La Malinche, sus padres y sus hijos*, México, El Colegio de México, UNAM, pp.153-196.
- FREEDMAN, DIANE P. et al.  
1993 *The Intimate Critique Autobiographical*, Durham, Duke University Press.
- FREUND, GISÉLE  
1993 *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili.
- GARLARZA, ERNESTO  
1980 [1971] *Barrio Boy. The Acculturation*, Notre Dame, University of Notre Dame Press.
- GARCÍA ACEVEDO, ROSA  
MARÍA  
2000 "Las relaciones entre México y los mexicanos en Estados Unidos. Una historia de encuentros y desencuentros", *Viceversa*, núm. 80, enero, pp.22-25.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR  
1990 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo-Conaculta.
- \_\_\_\_\_   
1995 *Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de globalización*, México, Grijalbo.
- GIDDENS, ANTHONY. et al.  
1990 [1987] *La teoría social hoy*, México, Alianza Editorial-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

- GILMORE, LEIGH  
1994a
- 1994b
- GLANTZ, MARGO  
1994
- GÓMEZ-PEÑA, GUILLERMO  
1997
- GÓMEZ-QUINONES, JUAN  
2000
- 1977
- GONZALES-BERRY, ERLINDA  
1993
- 1991
- y TEY DIANA  
REBOLLEDO  
1985
- GRISWOLD DEL CASTILLO,  
RICHARD  
2000
- 1996
- Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation*, Ithaca, Cornell University Press.
- "The Mark of Autobiography: Postmodernism, Autobiography, and Genre" en Ashley Kathleen *et al.*, eds., *Autobiography and Postmodernism*, Amherst, University of Massachusetts Press, pp. 3-18.
- La Malinche, sus padres y sus hijos*, México, El Colegio de México, UNAM.
- "Atrás de la cortina de tortilla", *La Jornada Semanal*, nueva época, núm. 109, abril, pp. 8-9.
- "La frontera como metáfora. Disquisición sobre el lugar no deseado", *Viceversa*, núm. 80, enero, pp. 40-43.
- "On Culture", *Revista Chicano-Riqueña*, núm. 15, primavera.
- "*The Mixquiahuala Letters: Castillo's Subversive Agenda*", en Renate Von Bardeleben, ed., *Gender, Self, and Society*, Berlín, Frankfurt am Main, pp. 301-311.
- Paletitas de guayaba*, Albuquerque, Academia-El Norte Publications.
- "Growing Up Chicano: Tomás Rivera and Sandra Cisneros", en Julián Olivares, ed., *Revista Chicano-Riqueña, International Studies in Honor of Tomás Rivera*, vol. 13, núm. 3-4, pp. 109-119.
- "Chicanos y Latinos en el 2000. El fin de Aztlán", *Viceversa*, núm. 80, enero, pp. 36-39.
- Aztlán reocupada: Una historia política y cultural desde 1945*, México, CISAN, UNAM.

- GUGELBERGER, GEORG M., ed.  
1996 *The Real Thing, Testimonial and Discourse and Latin America*, Durham, Duke University Press.
- HÉRNANDEZ, GUILLERMO  
1991 *Chicano Satire*, Austin, University of Texas Press.
- HERRERA-SOBEK, MARÍA y HELENA VIRAMONTES, cds.  
1988 *Chicana Creativity and Criticism: Charting New Frontiers in American Literature*, Houston, Arte Público Press.
- \_\_\_\_\_  
1985 *Beyond Stereotypes. The Critical Analysis of Chicana Literature*, Nueva York, Bilingual Press.
- JANMOHAMED, ABDUL R.  
1990 "Introduction: Toward a Theory of Minority Discourse: Wtha Is To Be Done?", en Abdul JanMohamed y David Lloyd, eds., *The Nature and Context of Minority Discourse*, Nueva York, Oxford University Press, pp. 1-16.
- JANMOHAMED, ABDUL R. y DAVID LLOYD, eds.  
1990 *The Nature and Context of Minority Discourse*, Nueva York, Oxford University Press.
- JARA RENÉ Y HERNÁN VIDAL  
1986 *Testimonio y Literatura*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- JAY, PAUL  
1994 "Posing: Autobiography and the Subject of Photography" en Ashley Kathleen *et al.*, eds., *Autobiography and Postmodernism*, Amherst, University of Massachusetts Press.
- JELINEK, ESTELLE C., ed.  
1980 *Women's Autobiography: Essays on Criticism*, Bloomington, Indiana University Press.
- JIMÉNEZ, FRANCISCO, ed.  
1979 *The Identifications and Analysis of Chicano Literature*, Nueva York, Bilingual Press.
- JOYSMITH, CLAIRE, ed.  
1995 *Las formas de nuestras voces: chicana and mexicana writers in México*, México, Third Woman Press, UNAM, CISAN.
- \_\_\_\_\_  
1993a "Ya se me quitó la vergüenza y la cobardía. Una plática con Gloria Anzaldúa", *Debate*



- Feminista, Fronteras Límites y Negociaciones*,  
núm. 8, septiembre, pp.3-18.
- 
- 1993b
- "Sandra Cisneros. Municiones envueltas en papel picado", *El Nacional*, núm.175, pp.4-5.
- KAMINSKI K., AMY  
1993
- Reading the Body Politic. Feminist Criticism and Latin American Women Writers*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- KAPLAN, CAREN  
1992
- "Resisting Autobiography: Outlaw Genres and Transnational Feminist Subjects", en Sidonie Smith y Julia Watson eds., *De/Colonizing the Subject: The politics of Gender in Women's Autobiography*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 115-138.
- 
- 1990
- "Deterritorializacion: The Rrewriting of Home and Exile Wenstern Feminist Discourse", en Abdul JanMohamed y David Lloyd (eds), *The Nature and Context of Minority Discourse*, Nueva York, Oxford University Press, pp. 357-368.
- KAVANAGH, WILLIAM  
1994
- "La naturaleza de las fronteras", *Historia y fuente oral*, vol. 2, núm. 12, pp. 30-33.
- KLAHN, NORMA  
2003
- "Literary (Re)Mappings: Autobiographical (Dis)Placements by Chicana Writers", en Gabriela Arredondo *et al.*, *Chicana Feminisms*, Durham, Duke University Press, pp. 114-145.
- 
- 2000
- "Travesías/travesuras: des/vinculando imaginarios culturales", *Estudos Feministas*, CFH/CCE/UFSC vol. 8, núm. 2, pp. 63-75.
- 
- 1999
- "Writing the Border: The Language and Limits of Representation", *Travesia, Journal of Cultural Studies*, pp. 30-55.
- LAMAS, MARTHA  
1994
- "Cuerpo: diferencia social y género", *Debate Feminista*, año 5, vol. 10, septiembre.

- LEAL, LUIS  
1991 "The Rewrite of American Literary History", en Héctor Calderón y José David Saldívar, *Criticism in the Borderland: Studies in Chicano Literature, Culture and Ideology*, Durham, Duke University Press, pp. 21-27.
- \_\_\_\_\_  
1979 "The problem of identifying Chicano Literature", en Francisco Jiménez, ed., *The Identifications and Analysis of Chicano Literature*, Nueva York, Bilingual Press.
- LEJEUNE, PHILIPPE  
1975 *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Seuil.
- LIMÓN, JOSÉ E.  
1981 "The Folk Performances of 'Chicano' and the Cultural Limits of Political Ideology", en Richard Bauman and Roger D. Abrahams, eds., *Other Neighbourly. Names: Social Process and Cultural Image in Texas Folklore*, Austin, University of Texas Press, pp. 197-225.
- LIONNET, FRANÇOISE  
1989 *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture*, Ithaca, Cornell University Press.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, ARALIA  
1995 "Consideraciones para pensar las diferencias entre las escritoras mexicanas y chicanas contemporáneas", en Claire Joysmith, ed., *Las formas de nuestras voces: chicana and mexicana writers in México*, México, Third Woman Press, UNAM, CISAN, pp.51-64.
- \_\_\_\_\_  
y MALAGAMBA,  
AMELIA et al., COORDS.)  
1990 *Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto*, vol. 2, México, El Colegio de México, PIEM, El Colegio de la Frontera Norte.
- \_\_\_\_\_  
1988 "Literatura y diferencia", en Aralia López et al., *Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto*, México, El Colegio de México, PIEM, El Colegio de la Frontera Norte, pp. 251-258.
- LÓPEZ H., IRAIDA  
1999 *A través del Caleidoscopio: identidad y localización cultural en textos autobiográficos hispanos en Los Estados Unidos*, Nueva York,

- University of Nueva York, (tesis de doctorado).
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS  
1984 *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minnesota, University of Minnesota Press.
- MAGAÑA, EDMUNDO  
1992 "Entrevista con Sandra Cisneros", *La Jornada*, diciembre 20, pp. 21-24.
- MACCLANCY, JEREMY  
1994 "Imaginando Fronteras", *Historia y fuente oral*, vol. 2, núm. 12, pp. 34-39.
- MACKINNON, CATHERINE A.  
1981 "Feminism, Marxism, Method, and the State: An Agenda for Theory", en *Feminist Theory: A Critique of Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 1-30.
- MARTÍNEZ, JULIO A. Y  
LOMELÍ, FRANCISCO, eds.  
1985 *Chicano Literature: A reference Guide*, Westport, Greenwood Press.
- MAY, GEORGE  
1982 *La autobiografía*, México, FCE.
- MÉNDEZ, MIGUEL  
1974 *Peregrinos de Aztlán*, Tucson, Peregrinos.
- MERMANN-JOZWIAK,  
ELISABETH  
2000 "Gritos desde la frontera: Ana castillo, Sandra Cisneros and Postmodernism", en <[http://www.findarticles.com/cf\\_0/m2278/2\\_25/67532176/pl/article.html](http://www.findarticles.com/cf_0/m2278/2_25/67532176/pl/article.html)>, pp. 1-14.
- MESA-BAINS, AMALIA  
1993 "El arte del otro México: fuentes y significados", Chicago, *Mexican Fine Arts Museum*, pp. 15-55.
- MOLINA, RAFAEL  
1995 "La chicana Sandra Cisneros publica en español *La casa en Mango Street*", *La Jornada*, 17 de junio, p. 26.
- MOLLOY, SILVIA  
1996 *Acto de Presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, FCE.
- MONSIVÁIS, CARLOS  
2000 "Aztlán esquina eje central", *Viceversa*, núm. 80, enero, pp. 14-15.

- MONTANG, WARREN  
1998 "Can the Subaltern Speak and Other Transcendental Questions", *Cultural Logic*, vol. 1, núm. 2, en <<http://www.eserver.org/clogic/1-2/montang.html>>.
- MORAGA, CHERRÍE  
1983 *Loving in the War Years: Lo que nunca pasó por mis labios*, Boston, South End Press.
- MORALES BLOUIN, EGLA  
1979 "Símbolos y motivos Nahuas en la Literatura Chicana", en Francisco Jiménez, ed., *The Identifications and Analysis of Chicano Literature*, Nueva York, Bilingual Press, pp. 179-190.
- MUÑOZ, CARLOS JR.  
1989 *Youth, Identity, Power: The Chicano Movement*, Nueva York, Verso.
- NEUMAN, SHIRLEY  
1994 "An Appearance Walking in a Forest the Sexes Burn", en Ashley Kathleen et al., eds., *Autobiography and Postmodernism*, Amherst, University of Massachusetts Press, pp. 293-315.
- NEATE, WILSON DOMINIC  
1993 "Re-writing/re-reading Ethnicity", en Renate Von Bardeleben, ed., *Gender, Self, and Society*, Nueva York, Frankfurt and Main.
- OLNEY, JAMES, ed.  
1980 *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton University Press.
- OLIVARES, JULIÁN  
1988 "Sandra Cisneros' *The House on Mango Street* and The Poetics of Space", en María Herrera-Sobek and Helena María Viramontes, *Chicana Creativity and Criticism: Charting New Frontiers in American Literature*, Houston, Arte Público Press, pp. 160-170.
- PADILLA M., GENARO  
1991 "Imprisoned Narrative? Or Lies, Secrets, and Silence in New Mexico Women's Autobiography", en Calderón Héctor y José David Saldivar eds., *Criticism in the Borderlands: Studies in Chicano Literature, Culture and Ideology*, Durham, Duke University Press, pp. 43-60.

- 1989  
 "Myth and Comparative Cultural Nationalism", en Francisco Lomelí y Rudolfo Anaya, *Aztlán: Essays on the Chicano Homeland*, Albuquerque, Academia/El Norte Publications, pp.111-131.
- PAREDES, AMÉRICO  
 1958  
*With his Pistol in his Hands: A Border Ballad and its Hero*, Austin, University of Texas Press.
- PAREDES, RAYMUND A.  
 1993  
 "Mexican-American Literature: An Overview", en Ramón Gutiérrez y Genaro Padilla cds., *Recovering the U.S. Hispanic Literary Heritage*, Houston, Arte Público Press.
- PAZ, OCTAVIO  
 1967 [1950]  
 "Los hijos de la Malinche", en *El laberinto de la soledad*, México, FCE.
- PÉREZ-TORRES, RAFAEL  
 1995  
*Movements in Chicano Poetry. Against Myths, Against Margins*, Cambridge, University of Cambridge Press.
- PIÑA, CARLOS  
 1991  
 "Sobre la naturaleza del discurso autobiográfico", *Anuario Antropológico/88*, Editora Universidade de Brasilia, pp. 95-126.
- PONCE, MARY HELEN  
 1995a  
*Calle Hoyt. Recuerdos de una juventud chicana*, trad. de Mónica María Ruvalcaba, Nueva York, Anchor Books.
- 1995b  
 "Escritoras Chicanas: una perspectiva histórico-literaria (1936-1993)", en Claire Joysmith, ed., *Las formas de nuestras voces: chicana and mexicana writers in México*, México, Third Woman Press, UNAM, CISAN, pp. 105-118.
- 1993  
*Hoyt Street: An Autobiography*, Albuquerque, University of New México Press.
- PONIATOWSKA, ELENA  
 1995  
 "Escritoras chicanas y mexicanas", en Claire Joysmith, ed., *Las formas de nuestras voces: chicana and mexicana writers in México*, México, Third Woman Press-CISAN, UNAM, pp. 45-49.

- PRATT, MARY LOUISE  
1999
- “Lucha libros: Me llamo Rigoberta Menchú y sus críticos en el contexto norteamericano”, *Nueva Sociedad*, julio-agosto, pp.1-14.
- 
- 1999
- Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*, São Paulo, Editora da Universidade do Sagrado Coração.
- 
- 1986
- “Fieldwork in Common Places”, en James Clifford y George E. Marcus, eds., *Writing Culture: The Poetics and Political of Ethnography*, Berkeley, University of California Press, pp. 27-51.
- QUINTANA, ALVINA E.  
1991
- “Ana Castillo’s The Mixquiahuala letters: The novelist As Ethnographer”, en Calderón Héctor y José Saldivar eds., *Criticism in the Borderlands: Studies in Chicano Literature, Culture and Ideology*, Durham, Duke University Press, pp. 72-83.
- QUIÑONES, NAOMI HELENA  
1997
- Hijas de la Malinche (Malinche’s Daughters): The Development of Social Agency Among Mexican-American Women and the Emergence of First, Los Angeles, University of California*, (tesis de Doctorado).
- REBOLLEDO, TEY DIANA  
1995a
- “The Nuevomexicana Writers”, *Women Singing in the Snow. A Cultural Analysis of Chicana Literature*, Tucson, The University of Arizona Press.
- 
- 1995b
- “From Coatlicue to la Llorona: Literary Myths and Archetypes”, en Tey Diana Rebolledo, *Women Singing in the Snow, A Cultural Analysis of Chicana Literature*, Tucson, The University of Arizona Press.
- \_\_\_\_\_ Y ELIANE S.  
RIVERO.  
1993
- Infinite División. An Anthology of Chicana Literature*, Tucson, University of Arizona Press.
- 
- 1983
- Las Mujeres Hablan: An Antology on Nuevo Mexicana Women Writers*, Albuquerque, Academia/El Norte Publications.

- RICH, ADRIENNE  
1986 "Notes Toward a Politics of Location", en *Blood, Bread, and Poetry*, Nueva York, Norton Company.
- RÍOS, ISABELLA  
1976 *Victuum*, Ventura, Diana-Etna.
- RIVERA, TOMÁS  
1979 "Chicano Literature: Fiesta of the Living", en Francisco Jiménez, ed., *The Identifications and Analysis of Chicano Literature*, Nueva York, Bilingual Press.
- RIVERO, ELIANA  
1987 "Acerca del género testimonio: textos, narradores y artefactos", *Hispanoamérica*, núm. 16, pp.41-56.
- ROBIN, REGINE  
1989 "Literatura y biografía", *Historia y fuente oral*, núm. 1.
- RODRÍGUEZ ARANDA, PILAR E.  
1990 "On the Solitary Fate of Being Mexican, Female Wicked and Thirty-three: An Interview with Sandra Cisneros", *Americas Review*, vol.18, núm.1, spring, pp. 64-80.
- RODRÍGUEZ, JUAN  
1979 "La búsqueda de la identidad y sus motivos en la literatura chicana", en Francisco Jiménez, ed., *The Identifications and Analysis of Chicano Literature*, Nueva York, Bilingual Press.
- RODRÍGUEZ-LUIS, JULIO  
1997 *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana*, México, FCE.
- RODRÍGUEZ DEL PINO, SALVADOR  
1979 "Lo mexicano y lo chicano en *El diablo en Texas*", en Francisco Jiménez, ed., *The Identifications and Analysis of Chicano Literature*, Nueva York, Bilingual Press, pp. 365-373.
- RODRÍGUEZ, ROBERTO  
1996 *The X in la Raza*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- ROSALDO, RENATO  
1994 "Cultural Citizenship and Educational Democracy", *Cultural Anthropology*, vol.9, núm.3, pp. 402-411.

- 1991a *Cultura y verdad*, México, Conaculta-Grijalbo.
- 1991b "The Fables on the Fallen Guy", en Calderón Héctor y José David Saldívar eds., *Criticism in the Borderlands: Studies in Chicano Literature, Culture and Ideology*, Durham, Duke University Press, pp. 84-93.
- 1990 "Politics, Patriarchs, and Laughter", en Abdul JanMohamed y David Lloyd, eds., *The Nature and Context of Minority Discourse*, Nueva York, Oxford University Press, pp. 124-145.
- ROUSE, ROGERS  
1988 "Mexicano, Chicano, Pocho. La migración mexicana y el espacio social postmoderno", *Unomásuno*, 31 de diciembre, pp. 1-2.
- RUDIN, ERNEST  
1993 "Hard English and Soft Spanish", en Renate von Bardeleben, ed., *Gender, Self, and Society*, Nueva York, Frankfurt and Main.
- RUIZ, VICKI  
1991 "Las Obreras: The Politics of Work and Family", *Aztlán, A Journal of Chicano Studies*, Chicano Studies Research Center Publication, Los Angeles, University of California, núm. 1 y 2, vol. 20, spring and fall, pp.1-8.
- SALA SANAHUJA, JOAQUIM  
1989 Prólogo de *La cámara lucida. Notas sobre fotografía*, Barcelona, Paidós.
- SALDÍVAR, JOSÉ DAVID  
1991 "Chicano Border Narrative as Cultural Critique", en Calderón Héctor y José David Saldívar eds., *Criticism in the Borderlands: Studies in Chicano Literature, Culture and Ideology*, Durham, Duke University Press, pp.167-180.
- SALDÍVAR-HULL, SONIA  
2000 *Feminism on the Border. Chicana Gender Politics and Literature*, Berkeley, University of California Press.
- 1991 "Feminism on the Border: From Gender Politics to Geopolitics", en Calderón Héctor y



José David Saldívar eds., *Criticism in the Borderlands: Studies in Chicano Literature, Culture and Ideology*, Durham, Duke University Press, pp. 203-220.

SALDÍVAR, RAMÓN  
1990

*Chicano Narrative. The Dialectics of Difference*, Madison, University of Wisconsin Press.

SALDIER, DARLENE  
1989

"Teoría y crítica feminista nos Estados Unidos", *A Mulher e Literatura, Organon*, núm. 16, vol. 1, Porto Alegre, Revista do Instituto de Letras da Universidade do Rio Grande do Sul, UNFGS, pp. 59-67.

SÁNCHEZ, ROSAURA  
1992

"Discourse of Gender, Ethnicity and Class in Chicano Literature", *The American Review*, vol. 20, núm 2, summer, pp. 72-88.

---

1990

"El discurso femenino en la literatura chicana", en Aralia López *et al.*, *Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto*, vol. 2, México, El Colegio de México, PIEM, El Colegio de la Frontera Norte, pp. 37-43.

---

1982

"La población hispano-hablante de los EEUU", *Revista de Occidente*, núms. 10-11, Madrid, pp. 127-142.

SEGURA, DENISE A. y  
BEATRIZ M. PESQUERA  
1997

"There Is no Going Back: Chicanas and Feminism", en Alma M. García, ed., *Chicana Feminist Thought. The Basic Historical Writing*, Nueva York, Routledge.

---

1990

"Beyond Indifference and Antipathy: The Chicana Movement and Chicana Feminist Discourse", *Aztlán*, vol. 19, núm. 2, fall, pp. 69-92.

SLOBODA, NICHOLAS  
1997

"A Home in the Heart: Sandra Cisneros's *The House on Mango Street*", *Aztlán*, vol. 22 núm. 2 (otoño), pp. 89-106, en <http://www.sscnet.ucla.edu/csdc/library/azt-22-02/azt22-2-089.html>.

- SKLODWSKA, ELZBIETA  
1993 "Testimonio mediatizado: ¿ventriloquia o heteroglosia (Barnet/Montejo, Burgos/Menchú)", *Revista de crítica literaria latinoamericana* 19, núm. 38, Lima, segundo semestre, pp. 81-90.
- SMITH, SIDONIE  
1994 "Identity's Body", en Ashley Kathleen *et al.*, eds., *Autobiography and Postmodernism*, Amherst, The University of Massachusetts Press, pp. 266-292.
- \_\_\_\_\_   
1987 *A Poetics of Women's Autobiography. Marginality and the Fictions of Self-Representation*, Bloomington, Indiana University Press.
- SPIVAK, GAYTRI  
CHAKRAVORTY  
1988 "Can the Subaltern Speak?", en Nelson Grossberg Lawrence y Cary, eds., *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago, University of Illinois.
- STAROBINSKI, JEAN  
1971 "The Style of Autobiography", en Seymour Chatman, ed., *Literary Style Symposium*, Nueva York, Oxford University Press, pp. 285-296.
- STAVANS, ILAN  
1999 [1995] *La condición Hispánica. Reflexiones sobre la cultura e identidad en los Estados Unidos*, México, FCE.
- STEELE, CYNTHIA  
1995 "Encuentros y desencuentros culturales en *The Mixquihuala Letters de Ana Castillo*", en Claire Joysmith, *Las formas de nuestras voces: chicana and mexicana writers in México*, México, Third Woman Press-CISAN, UNAM, pp. 125-140.
- SWEET, TIMOTHY  
1996 "Photography and the Museum of Rome in Hawthorne's *The Marble Faun*", en Marsha Bryant, ed., *Photo-Textualities: Reading Photographs and Literature*, Newark, University of Delaware, pp. 24-42.
- TABUENCA, SOCORRO  
2000 "Autorrepresentación de Canícula", *A quien corresponda*, núm. 104, pp. 12-14.

- 1995  
 "Reflexiones sobre la literatura de la frontera", *Puente Libre*, núm. 4, primavera, pp. 7-12.
- TATUM, CHARLES M., ED.  
 1993  
*New Chicana/Chicano Writing*, Tucson, University of Arizona Press, vol. 1, 2, y 3.
- 1972  
*La Literatura Chicana*, México, FCE.
- 1979  
 "Contemporary Chicano Prose Fiction: Its Ties to Mexican Literature", en Francisco Jiménez, ed., *The Identifications and Analysis of Chicano Literature*, Nueva York, Bilingual Press.
- TORRES, ANTONIO  
 2001  
 "Culturas latinas en Estados Unidos", en <<http://www.ub.es/filhis/culturele/torres.html>>, pp. 1-23.
- TORRES, HÉCTOR  
 1997  
 "Mestiza Consciousness and Dialect (ic)s: Gloria Anzaldúa's Borderlands/*La frontera: The New Mestiza*", ponencia presentada en el Congreso New Perspectives on Chicano/Cultures: an Interdisciplinary Conference, Los Angeles, University of California (UCLA), 15 al 17 de mayo.
- TORRES, SONIA  
 1998  
 "Chicanas Travelogues: Ana Castillo's *The Mixquiahuala Letters* and Erlinda González Berry's *Paletitas de Guayaba*", ponencia presentada en el XXV Congreso de National Association for Chicana and Chicano Studies (NACCS), 25 de junio.
- TRUJILLO MUÑOZ, GABRIEL  
 1988  
 "La frontera: visiones vagabundas", en Harry Polkinhorn *et al.*, eds., *La línea fronteriza: ensayos sobre literatura fronteriza méxico-norteamericana*, vol. 1, California, Universidad Autónoma de Baja California, San Diego State University, pp. 137-161.
- VALDÉS, GINA  
 1982  
*Puentes y Fronteras: Coplas Chicanas*, Los Angeles, Castle Lithograph.

- VALDÉS, MARÍA ELENA DE  
1993 "The Critical Reception of Sandra Cisneros's *The House on Mango Street*", en Renate von Bardeleben, ed., *Gender, Self, and Society*, Nueva York, Frankfurt and Main, pp. 287-300.
- VÁLDES, LUIS y  
STAN STERINER, eds.  
1972 *Aztlán: Antology of Mexican American Literature*, Nueva York, Random House.
- VALLE, MARÍA EVA  
2000 "Las chicanas: alcances y retos hacia el futuro", *Viceversa*, núm. 80, enero, pp. 26-31.
- VÁSCONCELOS, JOSÉ  
1976 *La raza cósmica*, México, Aguilar.
- VALENZUELA ARCE, JOSÉ MA.  
1998 *El color de las sombras. Chicanos, identidad y racismo*, México, El Colegio de la Frontera Norte.
- VELASCO, JUAN  
1995 *Los laberintos de la mexicanidad: La construcción de la identidad en la autobiografía chicana contemporánea*, Los Ángeles, University of California (UCLA) tesis de doctorado.
- VÉLEZ-IBAÑEZ G., CARLOS  
1999 *Visiones de frontera. Las culturas mexicanas del suroeste de los Estados Unidos*, México, CIESAS-Miguel Ángel Porrúa.
- VENEGAS, DANIEL  
1984 *Las aventuras de Don Chipote: Cuando los pericos mamen*, México, SEP.
- VICENTINI, ANA  
1989 "Mudar a referencia para pensar a diferencia", *A Muller e Literatura, Organon* núm. 16, vol. 1, Porto Alegre, Revista do Instituto de Letras da Universidade do Rio Grande do Sul, UNFGS, pp. 59-67.
- VILLANUEVA, TINO  
1980 *Chicanos: Antología Histórica y Literaria*, México, FCE.
- \_\_\_\_\_  
1993 "¿Chicano, mexicano yo?", *Cultura Norte* 6, núm. 25 (agosto-septiembre), pp. 14-20.

- VILLARREAL, JOSÉ ANTONIO 1970 *Pocho*, Nueva York, Anchor Books.
- YARBRO-BEJARANO, YVONNE 1992 "The Multiple Subject in the Writing of Ana Castillo", en *The Americas Review*, vol. 20, núm. 1, primavera, pp. 65-72.
- 
- 1988 "Chicana Literature from a Chicana Feminist Perspective", en María Herrera-Sobek y Helena María Viramontes, eds., *Chicana Creativity and Criticism: Charting New Frontiers in American Literature*, Houston, Arte Público Press, pp. 139-145.
- 
- 1989 "Chicano Aesthetics: Rasquachismo", *Exhibición de un catálogo*, Phoenix, M.A.R.S.
- YÚDICE, GEORGE 1996 "Testimonio and Postmodernism", en George M. Gugelberger, ed., *The Real Thing. Testimonial Discourse and Latin America*, Durham, Duke University Press, pp. 42-57.
- ZIMMERMAN, ENID 1982 "Annotated Bibliography of Chicano Literature: Novels, Short Fiction, Poetry, and Drama, 1970-1980)", *Bilingual Review/Revista Bilingüe*, vol. 9, septiembre-diciembre.
- ZIMMERMAN, MARC 1992 *U.S. Latinos Literature an Essay and annotated Bibliography*, Chicago, Chicago Public Library.
- ZUÑIGA, VÍCTOR 1995 "El norte de México como desierto cultural: anatomía de una idea", *Puente Libre*, núm. 4 (primavera), pp. 18-23.



## **Apéndice fotográfico**

Foto 1



Foto 2

146  
07159

Al presentarse en el momento de la expedición de este documento, el interesado declara que es el mismo que aparece en el documento que se le exhibió y que no tiene ninguna otra identidad. Asimismo, declara que no tiene antecedentes penales, ni está sujeto a ninguna medida de seguridad, ni se encuentra en proceso de ser juzgado por algún delito.

MEDIO DE IDENTIFICACION

Nombre: ...  
Apellido: ...  
Calle: ...  
Código Postal: ...  
Teléfono: ...

Fecha de expedición: ...  
Lugar de expedición: ...  
Firma del expediente: ...  
Firma del interesado: ...

SECRETARIA DE SEGURIDAD PUBLICA

Foto 3

IDENTIFICACION

Nombre: ...  
Apellido: ...  
Calle: ...  
Código Postal: ...  
Teléfono: ...



Lugar de nacimiento: ...  
Fecha de nacimiento: ...  
Lugar de expedición: ...  
Firma del expediente: ...  
Firma del interesado: ...

SECRETARIA DE SEGURIDAD PUBLICA

Foto 4



Foto 5



Foto 6



Foto 7





Foto 8



Mapa 1

