



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**“I BELONG BUT DO NOT BELONG TO”:
RESISTENCIA EN *THE HOUSE ON MANGO STREET*
DE SANDRA CISNEROS**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS
MODERNAS (LETRAS INGLESAS)**

P R E S E N T A :

NOÉ CARRILLO MÁRQUEZ

ASESORA :

LIC. MARIANELA SANTOVEÑA RODRÍGUEZ



CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

Quiero agradecer a cada persona que tuvo alguna injerencia en este logro, pero no los menciono a todos porque tendría que empezar desde el Big Bang prácticamente; así que sólo mencionaré algunos casos especiales.

A papá, por ayudarme cuando lo necesité;

A mamá, por sentirse orgullosa de mí;

A Patricia Domínguez, por haberme hablado (sobre) y prestado *The House on Mango Street*, y por haberme escuchado, retroalimentado y ayudado incontables veces;

A la “Bandera de Fuego” por haber confiado en mí y haberme puesto mis primeros libros en las manos a los 25 años de edad;

A los sinodales, por sus comentarios oportunos y acertados, concisos y con sesos;

A Marianela Santoveña, por acompañarme con paciencia y sabiduría a través de la escritura de la tesis, y por insuflarme con esperanza hacia la academia y la vida;

A Aurora Piñeiro, por la dedicación y amor a la docencia que transmite en cada clase;

A Argel Corpus, por haberme enseñado a leer;

A Silvio Rodríguez, por haberme contagiado de su inquietud por saber (a través de sus canciones);

A mis gatas, Circe y Mostrito, mis fieles Sancho Panzas, por haberme acompañado durante tantas noches solitarias de parciales, finales y tesis;

Y a los millones de mexicanos pobres que con sus impuestos me posibilitaron un asiento en la máxima casa de estudios de México... mexicanos cuyos hijos quizá jamás lo logren.

Gracias.

Dedicatoria

A mamá,

A papá, “el amigo / que estaba y no está ahora”,

A ustedes que la vida, el campo, el machismo y la pobreza les negaron conocer más allá de la escuela primaria.

A man passed between them, bowing, greeting.
-“Good day again,” said Buck Mulligan

James Joyce, *Ulysses*

Índice

Introducción	1
Capítulo 1. El género literario en <i>The House on Mango Street</i>	4
1.1 <i>HMS</i> como novela.....	6
1.2 <i>HMS</i> como <i>Bildungsroman</i>	8
1.3 <i>HMS</i> como colección de cuentos.....	12
1.4 <i>HMS</i> como ciclo cuentístico.....	14
• Los géneros generan generalizaciones.....	23
Capítulo 2. El lenguaje de <i>The House on Mango Street</i>	27
2.1 Vocabulario.....	30
2.2 Pronombres.....	33
2.3 Sintaxis.....	37
2.4 Enunciados incompletos.....	41
2.5 <i>Direct/indirect voices</i>	45
2.6 El español en <i>HMS</i>	48
• El error gramatical como bisagra cognoscitiva del chicano.....	54
Capítulo 3. El espacio en <i>The House on Mango Street</i>	58
3.1 Anti-apellido toponímico.....	59
3.2 Fuera de la casa.....	61
3.3 Dentro de la casa.....	63
3.4 Movilidad en el espacio.....	67
• Esperanza des-espera.....	72
Conclusiones generales.....	74
Apéndices.....	80
Bibliografía.....	86

Introducción

Me gusta pensar que el lenguaje articulado y la filosofía tuvieron un antecedente en común: la sustantivación. Cuando la humanidad comenzó a nombrar entes, empezó también a filosofar, porque tal proceso implica abstraer lo homogéneo de lo heterogéneo. Por ejemplo, para llegar al término “vaca”, el ser humano tuvo que identificar características similares dentro de todos los rasgos disímiles del reino animal: forma, colores, sonidos, etcétera. Es decir, al sustantivar, tuvo que abstraer lo constante del caos. Así, las palabras y la abstracción nacieron y se alimentaron de manera dialéctica. El sustantivar cualquier ente en cualquier área implica marcar y reconocer límites, discriminar y categorizar, ejercer y legitimar una dominación.

Enunciar es imponer, puesto que “toda lengua, como ejecución de todo lenguaje, no es ni reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar a decir” (Barthes, *El Placer del Texto* 120). Es cierto que, al menos en Occidente, nuestro desarrollo cognoscitivo está cimentado de forma sólida sobre estructuras que se remontan al pensamiento aristotélico, pero el problema no es su utilización, sino su petrificación metodológica como vía de aprehensión. Someter un ente a categorías mecánicas es suprimir toda la gama de capacidades de ser. Como dice Barthes, el fascismo de la lengua no está en coartar, sino en obligar a decir que se es algo. La violencia nace de la imposibilidad de ser en un estado neutral y de la imposición a ser etiquetado en casillas delimitadas por otros.

Pero, ¿qué sucede cuando nacen entes transgresores cuya mera existencia resiste la categorización, como *The House on Mango Street* de Sandra Cisneros? Éstos sufren uno de dos destinos: o se les mutila al encasillarlos o recimentan y obligan a replantearse el corpus

esquemático. “*Mango Street* might at first glance seem to be an ‘easy’ read” (Cruz 63), pero así como Mr. Bloom libra a Buck Mulligan y a Stephen Dedalus (quienes a su vez representan una Escila del dogma y una Caribdis del misticismo) y pasa por entre ellos, del mismo modo *The House on Mango Street* engaña a primera vista, pues participa de varios rubros pero sin pertenecer a ninguno (Derrida, “The Law of Genre” 59), eludiendo, así, la categorización. *The House on Mango Street (HMS)* es una obra transgresora que se resiste a ser fijada. De hecho,

According to Ramón Saldívar, *Mango Street* is a novel of resistance that ‘speaks to the harsh oppressiveness, an oppression within oppression, that women face in the day-to-day world of male-centered Mexican American society as they live out between worlds, cultures, and histories’ (175) (Sickels 42).

El libro no habla de resistencia, el libro no es sobre la resistencia, el libro es resistencia; “In many ways, resistance forms the core of the book. Cisneros’s *The House on Mango Street* resists form, gender stereotypes, cultural norms, and prefabricated futures for the characters” (“Summary and Analysis” 19).

Su resistencia tiene lugar en varios campos, de los cuales analizo tres: la resistencia al género literario, la resistencia a la gramática del inglés estándar y la resistencia a la estasis espacial. Cada resistencia se presenta como una línea de fuga¹ distinta que posiciona al texto como una obra inestable² y liminal, que se apropia del margen como el espacio de enunciación del chicano. Cisneros logra trascender límites a través de su libro; límites que se

¹ Entiendo y utilizo “línea de fuga” como aquel acontecimiento inédito que interrumpe una constante y crea un estado de suspensión que posibilita repensar el mundo. “Las líneas de fuga no consisten nunca en huir del mundo, sino más bien en hacer que ese mundo huya” (Deleuze y Guattari, *Mil Mesetas* 208).

² Una obra inestable es, por antonomasia, aquella que escapa a las definiciones, las etiquetas, los cánones y, por lo tanto, a los poderes que un *establishment* (macro o micro) ejerce.

desdoblan y desestabilizan fronteras, en particular, tal como ha descrito Margaret Atwood, la frontera estadounidense:

Every country or culture has a single unifying and informing symbol at its core. [...] The symbol, then – be it word, phrase, idea, image, or all of these – functions like a system of beliefs, [...] which holds the country together and helps the people in it to cooperate for common ends. Possibly the symbol for America is The Frontier, a flexible idea that contains many elements dear to the American heart: it suggests a place that is *new*, where the old order can be discarded [...]; a line that is always expanding, taking in or ‘conquering’ ever-fresh virgin territory (be it the West, the rest of the world, outer space, Poverty, or the Regions of the Mind). (31)

Con la diferencia de que Cisneros va más allá, pues no cruza las mismas fronteras, sino que desfrontera la frontera que representa Estados Unidos desde un personaje desestabilizador, Esperanza, que es, a su vez, un ente trans-fronterizo, pues es mujer, niña, pobre y culturalmente híbrida. Esperanza, al igual que Cisneros, es una chicana. *The House on Mango Street* atraviesa la frontera de Estados Unidos y la deja en suspenso.

Capítulo 1. El género literario en *The House on Mango Street*

La obra *The House on Mango Street* ha sido problemática desde su aparición debido a su inasible naturaleza en términos de género literario. Tanto el lector promedio como los editores, los antologadores, los críticos literarios y los profesores de los distintos niveles escolares le adscriben a la obra un género literario distinto; entre más académico es el lector, más problemas tiene para etiquetarla y más subgéneros le atribuye. La misma autora, Sandra Cisneros, ha confesado haber cambiado de parecer con respecto al género de *HMS*: “When I began [it, in 1977, as a graduate student in Iowa City], I thought I was writing a memoir. By the time I finished it, [in 1982], my memoir was no longer memoir, no longer autobiographical” (ap. Cruz 63). Ya no era una autobiografía, real o ficticia,³ justo como aún lo siguen creyendo algunos críticos (Herrera-Sobek, “On *HMS*” 4). Otros consideran la obra un compendio de poemas en prosa (Sickels 49, “The Story Behind the Story” 14, “Summary and Analysis” 19), o una simple colección de viñetas (Sickels 49, Herrera-Sobek, “On *HMS*” 4). El recorrido por la gran gama de géneros asignados al texto también pasa por la escritura periodística (“Summary and Analysis” 19) y nos lleva hasta al confesionario de una adolescente, su diario (“The Story Behind the Story” 14).

Poco a poco se ha ido arrinconando a *HMS* hasta llevarla al estante de la literatura infantil (Sánchez 384). Y tal desplazamiento no sólo de género literario sino de público lector tuvo sus consecuencias:

Nos cuenta la propia autora en su artículo "Do You Know Me?: I wrote *The House on Mango Street*" cómo Nicolás Kanellós, uno de los editores de la Revista Chicano-

³ “Valdés defines ‘fictional autobiography’ as ‘a postmodern form of fiction stitching together a series of lyrical pieces’” (María Elena de Valdés ap. Giles 363).

Riqueña Arte Público Press se sintió atraído por un episodio de *The House on Mango Street* que la autora le había enviado para ser incluido en un número de la revista dedicado exclusivamente a literatura infantil. Tras la petición por parte de Kanellós de más material, Cisneros finalizó su libro y lo presentó para ser publicado. El resultado fue que cuando Arte Público finalmente editó el volumen, lo hizo en su sección de literatura infantil. Esta clasificación inicial de la obra de Cisneros, legitimada hasta cierto punto por la propia autora, tuvo un efecto perjudicial desde el punto de vista de la recepción crítica. (Perles 155)

Y así, entre tropiezos editoriales, falta de pericia genérica y omisiones académicas, la obra ha oscilado entre varios géneros y subgéneros, ya en su estado modal o formal. Sin embargo hay ediciones (como la *First Vintage Contemporaries Edition* de 1991 y la edición conmemorativa del 25 aniversario de 2009) que no la definen; ni en la portada, ni en la página legal/editorial se halla ninguna referencia que establezca ese contrato genérico entre autor-lector.

Entre el vaivén de los críticos y la denuncia de los paratextos,⁴ tres denominaciones son las hegemónicas en la recepción de *HMS*: a) como una novela (Sickels 49, María Elena de Valdés ap. Cruz 76, Herrera-Sobek “About this Volume” vii, Herrera-Sobek “On *HMS*” 4, “The Story Behind the Story” 14, “Summary and Analysis” 19); b) como un *Bildungsroman*; y c) como una colección de cuentos (Sickels 49, Herrera-Sobek “On *HMS*” 4). A continuación analizo cada una de estas denominaciones.

⁴ Entendidos, según Gerárd Genette, como el segundo tipo de la transtextualidad en *Palimpsests*: “title, subtitle, intertitle; prefaces, postfaces, notices, forewords, etc.; marginal, infrapaginal, terminal notes; epigraphs; illustrations; blurbs, book covers, dust jackets; etcetera” (3).

1.1 *HMS* como novela

La novela es un género en constante movimiento, tal como Mariano Baquero concluye al exponer que “La creación de ésta no es la de un mecánico andamiaje” (250), es decir, su origen no es el producto de una agrupación automática de determinados componentes. Su naturaleza es la movilidad porque cada nuevo ejemplar expande el género; es decir, su constante es el cambio. Sin embargo, esto no significa que el eje toral del género novelístico sea un caos, dado que si bien no existe una lista de requisitos genéricos que la definan y fijen, tampoco carece de lineamientos que le den coherencia y unidad como género literario, como el desarrollo narrativo de los hechos diegéticos y el entrelazamiento temporal de éstos, por ejemplo.

The House on Mango Street es una obra que relata el vaivén de una joven chicana inmersa en un ambiente espacial y temporal chicano, en la que la narradora describe su entorno, a sus vecinos y sus sueños. La obra está compuesta por 44 textos titulados que exponen una temática distinta. En apariencia la obra presenta un encadenamiento de tales textos, pero no existe una progresión como tal entre éstos. Bien se podrían leer aleatoriamente y no se percibiría una pérdida de lógica estructural. Tal fenómeno rompe con un primer lineamiento genérico, ya que “La novela ‘tradicional’ corresponde a un mundo estable” (Castagnino 27) y la obra no brinda ese sentido de progresión cronológica diegética donde los eventos están encadenados. Tal fenómeno es crucial para su identificación genérica, ya que “su estructuración será la que nos dé la clave estética de la obra” (Baquero 247), y si ésta carece de solidez, su aprehensión será ambigua.

Un segundo factor desestabilizador es la extensión. “Chevalley le define como ‘una ficción en prosa de cierta extensión’ que, para Forster, ‘no debería ser inferior a las 50,000

palabras” (Cerrada 89) y otras fuentes como *The Penguin Dictionary* son menos benévolas: “it would probably be generally agreed that, in contemporary practice, a novel will be between 60-70,000 words and, say, 200,000” (“Novel”). Y la obra en cuestión no logra completar las 30,000. Sin entrar en laberintos subjetivos entre cantidad y calidad, *The House on Mango Street* se nos presenta como un texto no tan largo como para considerarse una novela, o al menos no una novela en su sentido tradicional.⁵ La longitud debe tener una repercusión estética, pues no lograría el mismo efecto leer y pronunciar “The horror! The horror!” sin todo el peso diegético acumulado a lo largo de *Heart of Darkness*, o el pareado final de un soneto inglés carecería de solemnidad sin sus respectivos 12 versos previos construyendo el final e imantándolo de significación. El desarrollo narrativo también necesita de su espacio para lograr el efecto esperado.

Castagnino relata que “Hubo una manera lógica, racional, de novelar: ordenación lineal y cronológica de sucesos, categorización de causas y efectos, disposición de hechos, no como pueden haber ocurrido, no en su simultaneidad y sincronismo, sino de acuerdo con las conveniencias del relato. Butor llama a la resultante de tal procedimiento: ‘novela tradicional’” (Castagnino 23) y la narración de *The House on Mango Street* no cumple con estas características genéricas. Los textos que la integran carecen de adverbios de tiempo que marquen un encadenamiento cronológico lineal. Esto no significa que exista tampoco un entrecruzamiento cronológico diegético entre *ab ovo*, *in medias res* e *in extremis res*. Por el contrario, los 44 textos carecen de elementos que los unan temporalmente. Entonces, ¿cómo afirmar que *HMS* es una novela?

⁵ Según Cerrada, “el género podría dividirse en dos grandes grupos: novelas tradicionales y novelas experimentales” (90).

1.2 HMS como *Bildungsroman*

Como derivado de su apariencia novelística, *The House on Mango Street* también ha sido señalada como una novela de crecimiento o ‘*coming of age*’ (en inglés) o *Bildungsroman* (en alemán), debido al desarrollo de la narradora Esperanza, una niña de entre 11 y 14 años que observa y reflexiona sobre su entorno social, político, económico, cultural, etcétera, durante su estancia en la calle Mango en el transcurso de un año. Pero ¿qué constituye un *Bildungsroman*?

El *Bildungsroman* clásico “refers to a specific type of novel written in a specific nation at a specific point in time (Germany in the late 18th century). It is a novel that relates the development of a (male) protagonist who matures through a process of acculturation and ultimately attains harmony with his surrounding society” (Karafilis 218). Su protagonista es normalmente joven y busca su identidad y su lugar en el mundo que habita. Además, la novela de crecimiento centra su focalización en el protagonista, lo cual posiciona a la comunidad como un ente alejado (Sickels 46). Dianne Klein es quien mejor podría ilustrar en qué consiste el proceso de crecimiento:

The protagonists come of age by going through painful rites of passage, by performing heroic feats or passing tests with the help of mentors, by surviving symbolic descents into hell, and finally by reaching a new level of consciousness. The protagonists have changed and have moved from initial innocence to knowledge, from childhood to adolescence. (Klein 22)

Todo lo anterior concierne a la esencia del ‘*coming of age*’; sin embargo la forma también tiene un rol en la construcción del género. En el canon, los *Bildungsromane* (por ejemplo *A Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce o *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust) utilizan un lenguaje hermético, críptico y difícil, que pareciera tener la

intención de reflejar la inefabilidad del ser (Perles 158-9). Del mismo modo, tienden a ser narrativas lineales, puesto que deben mostrar la progresión de maduración del protagonista; por lo tanto, deben ir de un punto A hacia un punto B.

No obstante, la narradora de *HMS* construye su texto de crecimiento de manera fragmentaria y episódica. La linealidad es un obstáculo superado no sólo por el formato en viñetas, sino también porque el texto devela un regreso al inicio (Karafilis 224-225) al repetir el primer párrafo de la obra casi en su totalidad hacia el último capítulo de *HMS*:

We didn't always live on Mango Street. Before that we lived on Loomis on the third floor, and before that we lived on Keeler. Before Keeler it was Paulina, and before that I can't remember. But what I remember most is moving a lot. Each time it seemed there'd be one more of us. By the time we got to Mango Street were we six –Mama, Papa, Carlos, Kiki, my sister Nenny and me. (3)

We didn't always live on Mango Street. Before that we lived on Loomis on the third floor, and before that we lived on Keeler. Before Keeler it was Paulina, but what I remember most is Mango Street, sad red house, the house I belong but do not belong to. (109-110)

Así, la progresión lineal del *Bildungsroman* tradicional es superada, aunque no es la única batalla que da Cisneros en cuanto a la forma. Si en la novela clásica de 'coming of age', como ya se dijo, el lenguaje es sofisticado, en *HMS* el corpus lingüístico es simple y fácil de asimilar; prueba de tal es que es un texto que está en programas escolares y se lee desde el nivel básico en los Estados Unidos. Como se ve, comienza a cobrar sentido lo que Amy Sickels opina sobre la obra de Cisneros: "Feminist and Chicano/a critics claimed *Mango Street* as a new kind of *Bildungsroman*" (Sickels 44).

The House on Mango Street desafía de otras formas el género del romanticismo alemán. Ya no es el hombre, joven y blanco quien busca superarse, sino una mujer que es una niña y que es chicana: Esperanza. Ella abre un espacio a esos tres aspectos marginados por el género. Del mismo modo, mientras que los *Bildungsromane* toman por título el nombre del protagonista (por ejemplo *Wilhelm Meister* de Goethe), Cisneros se opone a la tradición y no llama a la obra “Esperanza Cordero”, sino que la nombra *The House on Mango Street*; intercambia a la persona por su lugar, al humano por el espacio⁶ (Karafilis 229). Y con este revés paratextual comienza la desindividualización del *Bildungsroman* en *HMS*.

En vez de aislarse y salir de la ciudad hacia una provincia como los ‘*coming of age*’ lo marcan, Esperanza aprende de sí misma y su cultura a través del contacto con su comunidad. Sus vecinos se vuelven una extensión de la familia y a través de sus historias la narradora interioriza su posición como una chicana proveniente de la clase trabajadora norteamericana (Karafilis 222). Por ello “Esperanza is reminded consistently that the search for self involves more than mere personal satisfaction” (Klein 24). Esto se ve reflejado en su deseo por una casa propia. Esperanza no sólo no viaja, sino que tampoco persigue el epítome del ‘sueño americano’, que es poseer una casa propia para el disfrute exclusivo; más bien su intención es poder abrir un espacio para aquéllos que no tienen un hogar. Crecer, para Esperanza, es la construcción de esa casa.

Otro distintivo son los obstáculos por superar para alcanzar la madurez. Los ritos de iniciación no se dan a través de mitos o sueños, sino en la cruda experiencia de la violencia en su comunidad; por lo que “unlike the traditional *bildungsroman*, the knowledge with which she emerges is not that of regeneration, but of painful knowledge, the knowledge of

⁶ Como veremos en el último capítulo, este intercambio es una forma de resistencia fundamental.

betrayal and physical violation” (Klein 25); una violencia que se manifiesta a través del maltrato hacia las mujeres de su comunidad⁷ y de la cual emerge ese conocimiento doloroso. La protagonista tampoco realiza ningún viaje ni escapa físicamente del barrio como símbolo de desplazamiento del punto A al punto B espiritual, tal como lo marca el canon (Poey 280).

Con respecto al guía, *HMS* también se rebela. Esperanza no es un Emil Sinclair formado por Max Demian, no es un Dante guiado por un Virgilio, porque Esperanza no tiene un mentor, sino una pluralidad de éstos, aunque no todos ellos estén conscientes de su papel. Por un lado, por inmersión cultural, la narradora tendrá dos modelos a seguir: la Malinche y la Virgen de Guadalupe. Pero la violencia contra la primera y la pasividad de la segunda la orillan a superarlas y reinventarse en un nuevo arquetipo para la mujer chicana (Petty 118). Por otro lado, quienes aconsejan a Esperanza se presentan en entes grupales, por ejemplo “las comadres” que le vaticinan su futuro pero que le demandan regresar por los demás o todas las mujeres violentadas en la obra que, de manera irónica, fungen como contramodelos que van moldeando un perfil que no debe seguirse. Quizá Esperanza no sabe quién quiere ser, pero, gracias al perfil, sabe quién no quiere ser; no quiere ser como Sally, Rafaela, su mamá, su abuela, Mamacita, etcétera. Es por ello que “Esperanza realizes that [...] she must find other role models. [...] From here on, her role models are women who are writers or who appreciate writing” (Leen 102). Un último giro en cuanto al *Bildungsroman* es que los mentores no sólo son más de uno, sino que son mujeres. Por eso Esperanza no puede ser ni Emil ni Dante, porque su guía es comunal y femenina.

De tal manera, *HMS* retoma el *Bildungsroman* y lo reinventa para adaptarlo a la realidad chicana. Sí hay un crecimiento, sí hay una formación, pero no a través de los recursos

⁷ Tema que se abordará y detallará en los capítulos 2 y 3.

tradicionales del género. *HMS* se rebela y revela que el crecimiento no puede ser exclusivo del hombre blanco primermundista. Esperanza se rebela hacia el ‘*coming of age*’ y nos revela la carga ideológica que conlleva la formación de un género literario, misma que Cisneros deconstruye, dado que “like her narrator who does not wish to inherit the ready-made house of her *barrio*, Cisneros renovates ‘the rented cultural space’ of the *Bildungsroman*” (Gutiérrez-Jones ap. Bolaki 213). Así como la familia Cordero rentó casas por muchos años, así también el espacio cultural se renta para ser ocupado por quien lo necesite o no pueda hacerse de un espacio propio. Por eso Esperanza, al habitar una casa propia, también está habitando un espacio nuevo cultural, pues pone en suspenso el *Bildungsroman*. Y gracias a ello, la autora chicana logra introducir “into the general American consciousness the coming-of-age of a Mexican girl heretofore never read about” (Herrera-Sobek, “On *HMS*” 7).

1.3 *HMS* como colección de cuentos

Ahora bien, suponiendo que la obra no fuese una novela, entonces habría que considerar otra opción: que sea una colección de cuentos. La idea no es extralimitada, dado que el formato textual de la obra bien puede prestarse para tal efecto. Una colección de cuentos podría implicar que los textos carezcan de vinculación alguna, es decir, que no tiendan hacia lo centrípeto. En otras palabras, que cada texto sea no sólo independiente, sino que pueda sostenerse por sí mismo con su principio, su desarrollo y su cierre, con una narrativa.

Sin embargo, asignarle el nombre de “colección” ya arroja luz sobre este punto. Una colección implica que es un conjunto de textos que comparten algún hilo conductor. Esta naturaleza unitiva puede ser explícita o implícita, pero al final dota a los textos de la aprobación (ya del autor, ya del editor) para pertenecer a un libro (o, atreviéndome a especificar, incluso a una antología). Es decir, así como las obras de un género comparten

una relación filial, así los textos de una colección también deben o deberían compartir una vinculación similar; si no, su agrupación en un corpus editorial carecería de sentido.

Explícitamente puede ser que los personajes no se repitan, que no haya analepsis ni prolepsis entre los textos, que no se siga un *tempo* diegético y, sin embargo, deben alinearse con algún centro magnético. Deben estar unidos por otros elementos, tienen que comunicar algo que los hermana, por ejemplo que comparten un mismo espacio geográfico (como *Dubliners*), que tratan un mismo tema (aunque de diferentes maneras) o que la focalización no cambia entre ellos. Con uno de estos rasgos que tengan en común es ya suficiente para no considerarlos cuentos por completo separados, puesto que existe un sentido de vinculación o totalidad de conjunto, como diría Gabriela Mora: “Este efecto de totalidad será el principal factor diferenciador con un libro de cuentos no conectados entre sí, que crearía más bien un efecto de separación entre las unidades. En cualquier caso, es el lector el que empujado por ciertos fenómenos textuales, inferirá la calidad ‘unitiva’ o de ‘totalidad’” (132).

Así, *HMS* se torna difícil para encasillarla. Por un lado, su estructura no presenta un encadenamiento obvio de hechos ni de tiempos, lo cual nos remite a un problema en su recepción, pues, “la materia novelesca considerada en bruto como más eficaz estética y emocionalmente, puede quedar invalidada a tales efectos, si falla la estructura narrativa” (Baquero 250). Y por el otro lado, tampoco se presta para considerarla una colección de cuentos separados. Esto nos conduce, finalmente, a ponderar otra posibilidad genérica: el ciclo cuentístico.

1.4 *HMS* como ciclo cuentístico

Utilizar recursos de géneros canónicos pero sin dejarse absorber por ellos es evitar llegar al extremo de convertirse en una obra “pocha”.⁸ Sin embargo, *HMS* no deja de lado su esencia caleidoscópica, su esencia chicana. Por ello sólo un género híbrido podría darle voz a Esperanza: el ciclo cuentístico. Lauro Zavala abre la conversación:

En términos generales, cuando la unidad entre los cuentos de un mismo libro es notable, nos encontramos ante un ciclo cuentístico (Forrest Ingram) o una secuencia cuentística (Gerald Kennedy). [...] En el estudio de Maggie Dunn & Ann Morris (1995), que abarca más de 250 títulos, estas autoras no dudan en llamar a esta modalidad una novela compuesta (39).

Tal imposibilidad de asignarle un nombre colectivamente acordado entre los teóricos⁹ refleja la complejidad genérica de este conjunto de textos. También es prueba de que sufrió negligencia académica, dado que “la mirada de la teoría moderna en busca de la unidad homogénea veía en ellos o una mera colección de cuentos, si los elementos unificadores eran escasos, o una novela, si eran los suficientes para ello” (Matelo 2209). Tal enfoque excluyente y formalista retardó el estudio de este “nuevo” género, que (en realidad, ahora – anacrónicamente– entendemos que) es un género de grises.

Entonces, de acuerdo con los teóricos, de ahora en adelante se le denominará a tal conjunto de textos como *short story cycle* o (una de sus posibles versiones en español)

⁸ “*Pochó* is a derogatory term that Mexicans use to denigrate Mexican-Americans who put on gringo airs. It is an adjective which originally meant discolored, has now come to mean a type of popular slang in Mexico. Available at: <http://www.doubletongued.org/index.php/dictionary/pochó/>, accessed on 17th January, 2004” (Ferreira 235).

⁹ “*Story cycle, short story sequence y short story composite*. Y en la teoría en español se han propuesto al menos una decena de nombres” (Matelo 2008).

cuentos integrados.¹⁰ Así pues, es Matelo quien mejor resume por qué los cuentos integrados poseen cierta independencia, es decir, que a pesar de aparentar ser un género canónico (entiéndase novela o colección de cuentos separados), en realidad tienen su propio nicho genérico:

El rasgo fundamental de un “*short story cycle*”, en el que todos los teóricos acuerdan [sic] es la simultánea autonomía e interdependencia de textos que componen una obra. El cierre de los textos individuales (sean cuentos, relatos, bocetos, etcétera) los vuelve autosuficientes en estructura y sentido, y sin embargo, al estar interrelacionados de diversas y múltiples maneras producen efectos de composición que trascienden la mera yuxtaposición de una colección pero no llegan a proporcionar la unidad, el cierre, la homogeneidad y la coherencia internas de una novela en sentido estricto. Esta paradoja de una obra abierta compuesta por textos cerrados sería [su] rasgo diferencial. (Matelo 2208)

Con base en la perspectiva de Matelo, se desglosarán las características que distinguen los cuentos integrados y se ejemplificará por qué *The House on Mango Street* participa de este género literario.

El primer intelectual que conceptualizó y definió los cuentos integrados¹¹ fue Forrest Ingram: “a book of short stories so linked to each other by their author that the reader's successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its components' parts” (19). De nuevo surge esta característica unitiva; si bien el esbozarla como “so linked to each other” es un esfuerzo de sintetización, la

¹⁰ Debe entenderse que esta denominación encierra también sus diferentes versiones onomásticas; las cuales no serán nombradas a menos que su diferenciación conceptual sea relevante para el trabajo.

¹¹ Aunque él los llamó ciclo cuentístico (“*Short Story Cycle*”).

definición también se presta a ambigüedades. Esta frase encierra los rasgos limítrofes que la pudieran posicionar como una novela (pues los textos pueden estar unidos por sucesión cronológica), como una colección de cuentos (pues los textos pueden estar unidos por temas) o como cuentos integrados (el cual es más complejo de analizar), pero no desglosa detalles. Por ello es necesario recurrir a otros teóricos.

Lauro Zavala, en un esfuerzo por ilustrar y expandir ese “so linked to each other”, desglosa una serie de características diegéticas que encapsula bajo el nombre de estrategias de serialidad, las cuales exhiben el modo en que los textos se unen o fragmentan (o mejor dicho, se unen y fragmentan simultáneamente):

En resumen, estas estrategias son de carácter hipotáctico (series de unidades narrativas subordinadas, donde cada una está ligada en un orden sintáctico necesario) y paratáctico (series de unidades narrativas coordinadas, donde cada una es relativamente autónoma y recombina durante la lectura). Estas estrategias incluyen, entre otras, las de carácter anafórico (cuando una unidad narrativa retoma un hecho anterior), catafórico (al anunciar un hecho por ocurrir), así como elipsis (suprimiendo un hecho que se da por ocurrido), analepsis (también conocida como *flashback*) y prolepsis (*flashforward*). Y todas ellas pueden afectar, en distintos momentos del relato, a elementos narrativos fundamentales, como los personajes, el tiempo, el espacio, *el género* (resaltado mío) o el estilo. (49)

Es decir, lo hipotáctico pertenecería más al género novelístico mientras que lo paratáctico, a la colección de cuentos separados. Y es precisamente entre estas dos estrategias de serialidad que oscilan los cuentos integrados y, por lo tanto, *The House on Mango Street*. Sin embargo, hay una tendencia de la obra a inclinarse por lo paratáctico, ya que no hay dos

textos en el libro que logren formar una estructura anafórica, ni catafórica.¹² En ningún momento un texto deviene en otro, ni tampoco la voz narrativa retoma algún hecho narrado con anterioridad. Sí hay analepsis, por ejemplo, el recuento de los hogares anteriores de la familia Cordero en el primer capítulo “The House on Mango Street”. No obstante, una estrategia resalta de entre todas: la elipsis. Ésta se presenta precisamente en la ausencia; así podría explicarse por qué la falta de alusiones a estructuras temporales entre los textos. También así podría explicarse el sentido de no estar leyendo una novela, dado que no hay un encadenamiento narrativo como tal,¹³ sino una colección de cuentos que comparten ciertos rasgos que se verán adelante.

Tal falta de encadenamiento temporal¹⁴ es el soporte de la naturaleza fragmentaria de los textos. De ahí viene ese sentimiento de leer cuentos separados. Nash concuerda: “One of the beauties of this book (*The House on Mango Street*) is that each of its stories, many of which are less than one page in length, can stand alone” (327). Esta independencia está presente en los 44 capítulos. Ninguna historia se desarrolla. Cada capítulo es una reflexión o una observación de su medio, y se desarrolla y cierra en el mismo capítulo, por ejemplo “Geraldo No Last Name”, en donde se describe que Marin conoce a un trabajador ilegal llamado Geraldo en un baile justo en la noche en que muere éste en un accidente. La narradora no contextualiza el evento, no se sabe qué pasó antes o qué pasa después, sólo narra el hecho y lo encapsula en la frase “That’s the story” (65). Así también sucede en “Meme Ortiz”, “The

¹² Las estructuras temporales no se toman en cuenta en este trabajo debido a 1) su ausencia y 2) su inconsistencia, según Smith: “Ultimately, cycles favor neither rigid linear progression nor open cyclicity; rather, they negotiate both notions of time” (117); y Klein: “The House on Mango Street is the story (...) in a structure that is neither linear nor traditional” (22).

¹³ Entendido como el vínculo necesario entre capítulos para desarrollar una o más acciones del texto.

¹⁴ Entendido como las manifestaciones de prolepsis y analepsis que crean un vínculo temporal entre los capítulos.

First Job”, “Edna’s Ruthie”, “The Earl of Tennessee”, “Four Skinny Trees”, “Rafaela Who Drinks Coconut & Papaya Juice on Tuesdays” y “Minerva Writes Poems”.

La independencia le resta participación del género de novela; sin embargo, no todo es fragmentación. Si bien las narraciones no forman una estructura diegética, no son el único rasgo que puede crear estructuras: “the first short story can be seen as the announcement of the narrative programme to be developed” (Achter 66). El primer capítulo describe el andar de la familia Cordero por diferentes residencias y también describe su casa actual en la calle Mango; se podría decir que el personaje de tal capítulo es la casa misma. Así, se instaura la espina dorsal de toda la obra: el lugar de residencia. Tal estructura se va tejiendo con cada episodio nuevo. Por ejemplo, existe un fenómeno recurrente: al presentarse un distinto personaje, primero se expone el nombre y después en dónde vive (véase el caso de Earl,¹⁵ Meme Ortiz, Gil, Cathy, Ruthie, Mamacita –en el capítulo “No Speak English”– y Alicia). Esperanza –la narradora– también pretexto sus reflexiones y observaciones con base en la vivienda: con las mudanzas (“Meme Ortiz”,¹⁶ “Those Who Don’t” y “No Speak English”); comparaciones (“Laughter”); temas aleatorios (“Bums in the Attic”); y cierra el libro con dos reflexiones de casa: “A House on my Own” y “Mango Says Goodbye Sometimes”.¹⁷ Incluso, hay capítulos donde la vivienda se tiñe de un matiz de maldad al aislar a personajes (mujeres exclusivamente), como en “Rafaela Who Drinks Coconut & Papaya Juice on Tuesdays”,¹⁸ “No Speak English”, “Sally”, “Minerva Writes Poems” y “Linoleum Roses”. Así, la vivienda forma una estructura narrativa que une a los diferentes textos a lo largo de la obra.

¹⁵ Sirva de ilustración para los otros casos: “Earl lives next door in Edna’s basement” (70).

¹⁶ “Meme moved into Cathy’s house after her family moved away. His name isn’t really Meme. His name is Juan” (21).

¹⁷ Estos últimos dos capítulos bien podrían dar la pelea para nombrar la obra como ciclo cuentístico en vez de cuentos integrados, pero problematizar este tema ocuparía mucho espacio del trabajo y no es el principal objetivo del mismo.

¹⁸ “And then Rafaela [...] gets locked indoors” (79).

En respaldo al párrafo anterior y como incentivo para continuar con los siguientes elementos unificadores, Mora refiere tres rasgos elementales para darle unidad a los cuentos: “entre los paradigmas de recurrencia más usados para producir las conexiones entre relatos están el escenario común y la aparición de los mismos personajes en diversos cuentos del libro [...], además el uso de un mismo tipo de narrador, otro rasgo característico del CC” (Mora 132). La aparición y reaparición de ciertos (aunque pocos) personajes crea otra estructura unitiva en la obra. A veces se menciona sólo el nombre del personaje como referencia de algo (Meme, Rafaela, Edna) y en otras el personaje aparece físicamente en el plano diegético (Cathy, Neny, Lucy, Rachel, Sally y la familia Cordero). En cuanto al narrador, Esperanza nunca sale de su rol de narrador intradiegético,¹⁹ por lo que aquí se adhiere otra unidad narrativa entre los capítulos.

Así se va develando cómo se forma esa relación hipo-paratáctica que se expuso, dado que si bien los textos no están interconectados por una misma narración o desarrollo de una acción, sí lo están al compartir el mismo espacio geográfico (diegético), al repetir la entrada de personajes y al compartir un mismo narrador. No obstante, las conexiones intertextuales pueden rastrearse aún más intrínsecamente, y es Mora quien coincide con el punto anterior y da pie al siguiente:

En cuanto a los personajes, ya mencionamos que el ejemplo más obvio de relación es la aparición del mismo o mismos en diferentes cuentos del libro. Pero, como señala Gerald Kennedy, entre los personajes pueden existir patrones de conducta, habla o actitudes que devienen sistemas de signos paradigmáticos. (Mora 133)

¹⁹ Anteriormente conocido como narrador-protagonista, es el narrador que participa en el plano diegético al narrar lo que ve y vive.

Así como, por un lado, está el leitmotif del erotismo en el calzado a lo largo de la obra,²⁰ también, por otro lado, se presenta un patrón de conducta que emana del perfil de las mujeres en *The House on Mango Street*: la mujer mexicana violentada. Tal caracterización (tema que abarcará las próximas dos páginas) se construye por las diferentes formas en que se expresa la violencia hacia los personajes femeninos del libro.²¹ El aislamiento es un factor recurrente: Marin no sale por cuidar un bebé (23); Ruthie se niega a sí misma el aceptar una invitación (68); Mamacita teme salir por no hablar inglés (77); y a Rafaela la deja encerrada su esposo por celos, ya que es bonita (79). La cosificación de la mujer como un objeto sexual se refleja en Marin cuando Esperanza le predice que obtendrá buenos trabajos sólo por su apariencia (26) y en Rachel –siendo una niña y bonita– cuando Bum –un extraño– le ofrece un dólar por besarla y ella casi acepta (41-42). Esta última escena pareciera reproducir en pequeña escala un futuro de prostitución. También está presente el abandono en el personaje de Rosa Vargas, dado que su esposo se va de casa (29) y de manera similar sucede con Izaura (91), es decir, no fue una separación consensuada, sino abandono. La narradora también imprime un sentido de desilusión en el caso de dos mujeres que pudieron “ser alguien en la vida” y cuyas decisiones frustraron sus posibles brillantes futuros: Ruthie cantaba y bailaba, y recibió muchas ofertas de trabajo, pero se casó y rechazó todo (68-69); asimismo la mamá de Esperanza narra cómo pudo haber hecho muchas cosas –como cantar ópera–, pero dejó la escuela y se casó (90-91). Otros casos son: Marin esperando a ser rescatada por un hombre (27), Alicia viviendo con miedo a su padre (32), Minerva golpeada por su esposo y ella perdonándolo en un círculo vicioso (84-85), y Rosa Vargas mostrando desinterés e

²⁰ Para mayor información, consúltese el artículo “Of Woman Bondage: The Eroticism of Feet in *The House on Mango Street*” de Michelle Scalise Sugiyama.

²¹ Y no es que los personajes masculinos no la sufran, pero en ellos la violencia es más implícita y no se expondrá en este trabajo por razones de espacio.

indiferencia ante la acusación de un chantaje sexual perpetrado por sus hijos hacia Sally (97). Todas ellas parecieran representar una manifestación de violencia hacia la mujer (ya psicológica, ya física, ya económica), como si la narradora hilara un solo patrón de conducta: el maltrato hacia la mujer.

Hay un caso en particular donde la violencia hacia un personaje femenino no sólo se expresa aisladamente en un texto, sino en tres: Sally. Su padre no le permite salir a la calle argumentando que es demasiado bonita (“Her father says to be this beautiful is trouble [...] Then she can’t go out” [81]). Después Sally es chantajeada y ella no presenta gran oposición (“One of Tito’s friends said you can’t get the keys back unless you kiss us and Sally *pretended* to be mad at first but she said yes” [96 resaltado mío]) e incluso le ordena a Esperanza irse para poder quedarse a solas con los niños Vargas (97). Por último, Sally se casa para huir de casa (“She says she is in love but I think she did it to escape” [101]), pero con un hombre violento y celoso que le corta toda comunicación con el exterior, así que “she sits at home because she is afraid to go outside without his permission” (102). Así, a un solo personaje (y al único) se le otorga un desarrollo diegético a través de tres capítulos (“Sally”, “The Monkey Garden” y “Linoleum Roses”), con lo cual cumple con otra característica unificadora de los cuentos integrados:

Estructuralmente el género posee una serie de dispositivos unificadores, como [...] desarrollo de uno o más personajes en más de un texto, [...]. Hay también, por otro lado, dispositivos de autonomización de los textos individuales que transforman el ciclo en una obra abierta: entre ellos, [...] títulos individuales, [...] etcétera. Entre estos tipos opuestos de procedimientos surgen ciertas tensiones estructurales de

atracción y resistencia que resultan otro rasgo diferencial propio del género. (Matelo 2209)²²

Cabe resaltar que toda la obra, como ya se dijo, está dividida en 44 textos con títulos individuales en vez de una numeración, con lo cual la obra también cumple con el segundo rasgo expuesto por Matelo.

Así, todos estos personajes que observa Esperanza parecen compartir algo con ella, o algo que a ella le llama la atención. En su círculo íntimo (es decir, dentro de casa) de quien más habla es de su madre y su segundo círculo (sus vecinos) es muy selectivo. Tanto su madre como los casos narrados comparten tres afiliaciones: mismo espacio geográfico-diegético, pertenencia a una minoría y problemas de violencia. Este fenómeno respalda la teoría unitiva de Smith:

Another linking structure has become increasingly prevalent among contemporary cycles: the family. Cycles linked by familial structures are similar to those linked by locality in that they share concerns over affiliation, be it personal, communal, regional, or national, and over the construction of identity in relation to these affiliations. (64)

Smith acierta al comparar los vínculos familiares con los geográficos, dado que en *The House on Mango Street* se dan ambos. Los habitantes de la calle Mango comparten no sólo la ubicación urbana sino también otros lazos. Si Marx declaró que el propio capitalismo concentraba a los obreros bajo el mismo techo para organizarse, Cisneros nos dice que no sólo el lugar hermana a los habitantes de Mango Street, sino la violencia, la etnia, el nivel socioeconómico, el extrañar otro lugar, los sueños y los miedos. Los personajes encajan en

²² Las cuatro elipsis en esta cita tienen la función de omitir repetición de características ya utilizadas por otros teóricos y citados anteriormente.

la historia de Esperanza como si fueran una gran familia; no son iguales, pero comparten rasgos que los hermanan. Este fenómeno se replica en la naturaleza genérica de la obra, ya que parece una novela pero no lo es y parece también una colección de cuentos pero no lo es, y –sin embargo– es ambos sin pertenecer a ninguno: “As kinship makes a family, so literary relations of this sort form a genre” (Fowler, *Kinds of Literature* 42). La obra, en términos de Fowler, encierra una relación de inclusión o combinación de la novela y los cuentos (Fowler, *Teoría de los Géneros* 100).

Hablando de ella en tercera persona al ver una foto de sí misma tomada durante el periodo de creación de *The House on Mango Street*, Cisneros al final confirma mi hipótesis:

She thinks people who are busy working for a living deserve beautiful little stories, because they don't have much time and are often tired. She has in mind a book that can be opened at any page and will still make sense to the reader who doesn't know what came before or comes after. (xvii)

La misma autora parece darnos una narrativa para explicar su propio texto, pues en entrevistas ha dicho que no sabía lo que escribía mientras creaba *HMS*, pero después en la introducción a la edición del 25to aniversario muestra una intencionalidad en el formato de la obra. Lo cual confirma mi propuesta de leerlos como cuentos integrados.

Los géneros generan generalizaciones

The House on Mango Street, como ya se dijo, sufrió de negligencia cuando el gran ejército editorial trató de definirla y categorizarla dentro de los estándares disponibles en el mercado. Si tal trato se debe a que Arte Público Press la etiquetó de literatura infantil o porque faltó pericia en su lectura, es difícil afirmarlo. Sin embargo, el hecho es que sí fue relegada a un rincón de una casa con paredes muy inflexibles: “prueba del olvido de la crítica es la

exclusión de *The House on Mango Street* en la evaluación de la creación chicana que hizo el prestigioso crítico Raymund A. Paredes en su artículo “Review Essay: Recent Chicano Writing”, de 1987 (Perles 156). Y dado que *HMS* sigue representando un reto no sólo para sus editores sino para sus críticos literarios después de más de 30 años, sólo se puede deber a que la obra habla un lenguaje completamente extraño al del “establishment” (McCracken 63).

Si Anzaldúa nos habla de una colisión de países que originan un tercer espacio (Anzaldúa ap. Ferreira), nosotros podemos hablar no de una colisión sino de un apropiamiento, y no de dos géneros, sino de varios, que crean no un tercer género, sino un género alterno que abre una fisura en el corpus canónico para darle voz a la identidad chicana. En otras palabras, Cisneros descoloniza la novela, el *Bildungsroman* y los cuentos para revertir las líneas de poder “by controlling representation instead of passively being represented by the dominant culture” (Krafilis 219). Así como Esperanza no es mexicana ni norteamericana, *HMS* no es ni novela ni cuentos.

Este coqueteo con géneros tan canónicos no puede ser gratuito.²³ Cisneros retoma el género que se enfocó en el individuo, la novela, para fisurarla y permitirle la entrada a la comunidad. También utilizó el género de crecimiento enfocado casi exclusivamente sobre el hombre blanco europeo, el *Bildungsroman*, para invadirlo y adaptarlo a las necesidades de su antípoda, una mujer niña chicana: Esperanza. Del mismo modo usó el cuento, que pertenece al canon estadounidense, para darle voz a una no estadounidense. A todo lo cual “this blurring of boundaries also offers new dialogic models of reading literary texts, which

²³ “By virtue of who she is and the circumstances of her birth, the Chicana writer has no leisure to pursue the aesthetic just for its own sake. She is motivated not so much by inspiration but by the need to articulate pressing issues and to give expression to the ghosts that haunt her” (Madsen 79).

challenges totalizing interpretative paradigms” (Bolaki 214). Entonces, Cisneros no sólo imita géneros, sino que los usa, y al usarlos pone en evidencia y cuestiona las relaciones de poder que ejercen.

Si los escritores postcoloniales se enfrentan al dilema sobre qué lenguaje utilizar para expresarse, Cisneros emprende la batalla sobre qué género literario puede canalizar el sentir chicano sin traicionar sus raíces, pues

People on the process of creating an identity which is culturally hybrid are usually rejected by nationalists and purists for such. They may be regarded as people who have turned their backs to their native culture and language, thus becoming unwelcomed and experiencing feelings of discomfort (Ferreira 239).

Y el problema no sólo lo resuelve, sino que lo utiliza como trampolín al demostrar que el chicano, como ente híbrido, tiene la ventaja de decidir qué toma y qué rechaza de cualquier género para formarse como uno propio, uno inexistente pero necesario, una suerte de síntesis dialéctica: “it is perhaps one of the more pleasant freedoms of the literary migrant to be able to choose his parents” (Rushdie 21). Cisneros se niega a ser representada por el canon, por formas que han omitido la existencia de la alteridad; asimismo, se niega a representar a otras otredades, siendo consecuente de pensamiento y acción: “Cisneros actively resists the label [as Chicanos/as literary representatives], as evidenced by her refusal to allow publication of excerpts from *Mango Street* in the *Norton Anthology of American Literature* as a protest against the editors’ exclusion of other Latina and Latino voices” (Poey 269).

Este rechazo hacia las formas ya establecidas se puede rastrear a lo largo de *HMS*. Cisneros busca no sólo salirse de las etiquetas, sino darle una forma a su grito. Tal como Esperanza, tras ser abusada sexualmente por hombres caucásicos en “Red Clowns”, grita “you’re a liar. They all lied. All the books and magazines, everything that told it wrong”

(100), así *HMS* denuncia el engaño de los mitos heredados que traen consigo ilusiones rosas sobre la realidad.²⁴ Así como la narradora decide no aceptar una casa ya construida por alguien más, Sandra Cisneros reclama un espacio propio para la cultura chicana que ejemplifica cuando equipara la casa con una hoja en blanco (108): “this connection between the house and the text – her house is a poem yet to be written – turns her rejection of a ‘man’s house’ into a rejection of what Gilbert and Gubar have termed ‘patriarchal poetics’ (72); her escape from the house of the fathers is an escape from male texts” (Eysturoy 259). Así, Cisneros busca con su obra no mentirnos, no engañarnos, ni en contenido ni en forma.

²⁴ Por motivos de focalización temática no se ahondará en el tema, pero el análisis mitológico en *The House on Mango Street* ha sido poco profundo. Convendrá en un futuro trabajar la intertextualidad de, por ejemplo, 1) Rafaela como Rampunzel, 2) el trasfondo de Cenicienta (Scalise 188) con los capítulos dedicados a la transformación de las niñas en objetos sexuales al probarse zapatillas (que por cierto, también son heredadas, pues la adquieren de una bolsa con zapatos usados), 3) la referencia a Caperucita Roja (Eysturoy 248), 4) Ruthie como hipertexto de “The Nightingale” de Hans Christian Andersen (Sánchez 399), 5) el ‘monkey garden’ como un modernizado jardín del Edén, donde Esperanza adquiere conocimiento al perder parte de su inocencia y es expulsada por una pareja chicanizada de Adán y Eva (Giles 375).

Capítulo 2. El lenguaje de *The House on Mango Street*

El lenguaje es pensamiento y el pensamiento es lenguaje. Ambos guardan una relación de dependencia. El proceso cognoscitivo que denominamos “pensar” no puede ser sin el lenguaje y viceversa. El pensamiento no existe en una faceta anterior a la del lenguaje, sino que ambos nacen simultáneamente. Por lo que pensar es hablar y hablar es pensar (Benveniste 61, 64).

En consecuencia, un texto no sólo revela un mensaje, sino el proceso de creación de tal pensamiento. Cuando la enunciación se fija al exteriorizarla, también se fija una posición espacial, temporal y sintáctica. La enunciación guarda en su interior un mapa de las operaciones que se llevaron a cabo para su génesis. En Cisneros hay disrupciones en la enunciación. Estas disrupciones se pueden leer dialógicamente. Si Bajtín habló de un dialogismo inherente en cualquier discurso (Allen 18-19), yo hablaré de un dialogismo velado en el discurso de *HMS*. Mismo que, como espectro, se nos presenta a través de acontecimientos en el inglés estándar, y por inglés estándar, de aquí en adelante, me estaré refiriendo a la definición de Susan Fearn:

Since Chicano discourse sometimes is referred to as a non-standard variety of English it is necessary to define the two terms, standard and non-standard. According to BBC’s writer Susan Fearn the definition of Standard English is that variety of English which is usually used in print, and which is normally taught in schools and to non-native speakers learning the language. It is also the variety which is normally spoken by educated people and used in news broadcasts and other similar situations. *Non-standard English*, then, is defined as any dialect of English other than Standard English. (ap. Ferreira 236).

El lenguaje en la obra es caracterizado como simple: “in opposition to the complex, hermetic language of many canonical works, *The House on Mango Street* recuperates the simplicity of children’s speech” (McCracken 63). Este recurso estilístico ha sido interpretado de distintas formas. Algunos críticos lo ven como una característica que dota de confiabilidad al narrador, puesto que la falta de complejidad lingüística coincide con “the autobiographical protagonist’s chronological age in the book” (McCracken 63). Otros lo contrastan con las temáticas del libro y rescatan la dinámica de contrapeso que emerge del cruce entre tono y tema: “For Quintana, the child-like naiveté and simplistic conversational tone of *Mango Street* serve as a counterpoise to the somber realities to which it speaks (such as rape, incest, and cultural, racial, sexual prejudice)” (Cruz 62). Este fenómeno acerca a *HMS* al estilo de *El Principito*, puesto que dentro de su simpleza de lenguaje se ocultan temas profundos y el nivel de lectura varía con la edad del lector. Y al igual que su homólogo francés, tal simplicidad del primero pareciera llevar la intención de engañar al lector, ya que no está escrito con el lenguaje de un niño, sino con otro tipo de lenguaje que “Anzaldúa (1987) terms it ‘*el lenguaje de la frontera*’ (p. 77) which literally means ‘the language of the border’ or ‘border language’ (Ferreira 234-235), mismo que será el centro de análisis de este apartado.

De los 44 capítulos que conforman *HMS*, 32 de ellos contienen algún tipo de error lingüístico.²⁵ Estos errores cruzan una miríada de campos morfosintácticos que dan la impresión de que no hay ningún aspecto lingüístico que se libre de la imperfección. Una primera lectura puede llevar a pensar que tales errores son más un *error* que un *mistake*,²⁶

²⁵ Estos errores los analizo bajo la óptica de la teoría de corrección que el área de didáctica ofrece. La terminología que utilizo se puede consultar en la guía rápida de *The Teacher Knowledge Test Course* página 46, editado por la Universidad de Cambridge.

²⁶ Un *error* es un error sin culpa, es decir, al aprendiente no se le ha enseñado aún cierta estructura o vocabulario y es entendible que incurra en inexactitudes. Por el contrario, un *mistake* surge de la irresponsabilidad del interlocutor, pues la estructura sobre la cual está infringiendo ya ha sido enseñada.

pues la protagonista (y narradora) es una adolescente chicana que vive entre dos idiomas y la *overgeneralization*²⁷ es común. Una segunda lectura es que los errores son más un *mistake* que un *error*, puesto que Esperanza recibe educación y en inglés, por lo que podrían ser indicios de una *fossilization*.²⁸ Una tercera lectura es que los errores son meros *slips*,²⁹ ya que nadie parece alterarse ante tales faltas y la comunicación fluye. E independientemente de la(s) lectura(s), estos supuestos errores le dan credibilidad a la voz narrativa, ya que es una adolescente de aproximadamente 12 años. Sin embargo, propongo otra lectura que no necesariamente se erige como antípoda a las anteriores, sino que la catapulta y resignifica.

La gran mayoría de críticos (por no decir todos) mencionan el tema del lenguaje en *HMS*, pero no lo justifican, ni argumentan, ni lo ejemplifican. Muchos de ellos sólo dicen obviedades como “[the] Chicano discourse could be categorized as a non-standard variety of the English. Non-standard varieties are often seen as deviations from the norm” (Ferreira 237). A otros les basta con homologar el inglés con el español:

In order to make her narrative personal, Esperanza makes use of the languages that are markers of Chicano discourse – English and Spanish. English is the predominant language of her narrative, but it is possible to see the syntax of Spanish, as well as a few well-placed words in Spanish. Language in the novel becomes a symbol of identity. “Bilanguaging”, as Mignolo calls it, reflects Esperanza’s identification to both cultures. The fact that she feels at ease navigating through both languages is characteristic of her hybrid cultural identity. (Ferreira 241)

²⁷ Fenómeno donde el sujeto desplaza reglas gramaticales hacia otras instancias lingüísticas.

²⁸ La fosilización se refiere a la aparición de un *mistake* recurrente aunque es corregido cada vez que surge.

²⁹ Errores que se manifiestan inconscientemente cuando el *monitor* está desactivado.

Incluso la misma Sandra Cisneros así lo manifiesta al decir que los lectores “are navigating a novel written in English according to the rules of Spanish” (Fagan 231). No obstante, nadie profundiza en cómo se da este fenómeno, qué estrategias usa o qué tendencias surgen a lo largo del texto, pero, sobre todo, no explican el porqué.³⁰

Coincido con que la obra está escrita “in a language that is easily accesible”, pero me enfocaré en el estilo “that is sophisticated in its representation of voice” (Sánchez 383). Por lo cual propongo el error lingüístico como una ruptura y un desdoblamiento (Derrida, *La Estructura, el Signo y el Juego* 383), una ruptura lingüística y un desdoblamiento liminar, respectivamente (Eco 83). El error no es un error, sino un exceso de significado.

2.1 Vocabulario

El andamiaje que conforma los agrupamientos de palabras se estudia bajo dos grandes estructuras: *sentence* y *phrase*. Sin embargo, me ocuparé de una instancia lingüística aun menor: *collocations*. Éstas denuncian (y justifican sin razón aparente) el orden lineal de dos o más entes léxicos bajo un mismo concepto (por ejemplo el acuerdo generalizado de referirse a las fotografías en “black & white”, mientras que en español se invierte: fotos en blanco y negro). Existen los *collocation* más comunes y los *collocation* menos comunes, pero bajo ninguna circunstancia se podría hablar de un *collocation* erróneo. En *HMS* encontramos *collocations* poco comunes que se disfrazan de errores.

En el primer capítulo de la obra, Esperanza narra el vaivén geográfico de la familia por casas rentadas. Tal experiencia crea en ella el anhelo de poseer una casa propia, es decir,

³⁰ Cuestión que me propongo a analizar bajo las categorías lingüísticas en inglés, puesto que las observaciones las hago sobre un texto en inglés y, aparte, intentar transliterar los conceptos al español puede provocar disrupciones semánticas al no coincidir.

“a real house that would be ours for always” (4). Se entiende que el anhelo no sólo es de posesión privada sino atemporal. Sin embargo, ese “for always”, a pesar de que transmite la idea de manera clara, causa un extrañamiento. La *collocation* más común es “forever”, pero la narradora sustituye “ever” por “always”. Tal extrañamiento nos hace replantear la *operis lectoris* del texto, como si el error tuviera la intención de ser releído para resignificarlo. “For always” encierra un calambur: for all ways. Así, la casa no sólo debe ser propia y eterna, sino adquirida para todos los aspectos posibles. Es decir, la casa no sólo debe ser aquel refugio físico de la familia que los resguarda del clima y la esfera pública, sino un asentamiento espiritual que troque la casa en hogar. Tal tema se desarrolla en toda la novela, lo que convierte ese otro sentido velado en una lectura proléptica. De tal forma que el error léxico es en realidad una bisagra.

De manera similar, la madre de Esperanza le vaticina que de adulta tendrá que ajustarse a los mismos valores que las mujeres de su comunidad, en específico de su calle, a lo cual la protagonista responde “but I have decided not to grow up tame like the others” (88). Queda claro que no está de acuerdo, pero lo expresa con un error. El enunciado necesita un verboide pretérito que declare la condición bajo la cual no quiere crecer: “tamed”. Tal adjetivo le otorgaría a Esperanza una condición de pasividad (ser domada), no obstante no conjuga el verbo y éste se mantiene en su forma infinitiva. Si “tamed” responde a un sujeto pasivo (debido al *subject-verb agreement*), “to tame” respondería a un enunciador activo, puesto que es un *action verb*. Entonces, el sentido original de la oración era que Esperanza no quería crecer siendo dominada como sus vecinas, pero la no conjugación del verboide desdobra otro significado: he decidido no crecer (para) domar/dominar como los demás. Queda claro que la protagonista asume una posición rebelde contra los estándares de su comunidad, pero al mismo tiempo trasciende su subjetividad y muestra un interés por sus

iguales al no querer imponerles alguna estructura. Esta postura se sustenta hacia el final del libro, cuando tres señoras con un halo de brujas le leen la mano y adivinan que Esperanza desea irse de su comunidad pero, entonces, ellas, cual oráculo, le ordenan regresar por los demás y así lo asimila la adolescente. Es decir, durante todo el proceso de crecimiento y de forma constante, Esperanza está desplazándose del interés personal al interés comunitario; y este error es una expresión de ello.

Este fenómeno léxico, tal como la misma protagonista, va sufriendo modificaciones y se complejiza, como en el siguiente ejemplo. Esperanza describe a los niños Vargas como seres indiferentes a su entorno y comenta “They are without respect for all things living, including themselves” (29). Una vez más el mensaje logra transmitirse, pero la forma está sustentada con un *collocation* no común: “to be + without”. El sentido deseado es expresar que los Vargas no tienen ningún respeto por los otros, pero esa construcción léxica-sintáctica crea un extrañamiento que invita a releer y reinterpretar el enunciado. El error parece ser producto de una saturación de posibilidades, por ejemplo como cuando alguien expresa “pero mas sin en cambio”, saturando el significado con la sobreposición de fragmentos de posibles significantes: pero, mas, sin embargo, en cambio. “To be without” parece provenir de una combinación pleonástica similar: to have + no, to be + out of. El primero expresa que los niños no tienen respeto por los demás, no les importa; pero el segundo manifiesta que los Vargas no tienen respeto en sí mismos, están vacíos. En la primera lectura los niños son victimarios, pero en la segunda, son las víctimas.

Un último ejemplo léxico sucede durante la lectura de cartas. Elenita, la señora que lee las cartas, le asegura a Esperanza que tendrá “a home in the heart”, a lo cual la adolescente responde con incertidumbre y lo manifiesta: “only I don’t get it”. Es evidente que lo que quiso decir fue “I just don’t get it”, una expresión emanada de la desesperación. Elenita repite

la misma oración una y otra vez como si la mera repetición esclareciera su significado. De nuevo, la primera lectura va acorde con el contexto de la diégesis, pero el error crea una ruptura y se desdobra ante el lector: sólo yo no lo entiendo. Esperanza cobra conciencia de que es la única persona que no logra aprehender el vaticinio de las cartas.

2.2 Pronombre

Los pronombres tienen una gran capacidad para sustituir. Normalmente se les asocia con el reemplazo de sustantivos como su función primaria, pero sus alcances rebasan esta concepción. Éstos bien pueden sustituir frases, oraciones subordinadas, frases nominativas compuestas por oraciones subordinadas y complejas, hasta ideas desarrolladas durante páginas. Es decir, el pronombre, por sencillo que parezca, siempre oculta la profundidad sobre la cual se posa. Su naturaleza proteica ha creado la necesidad de separarlos en diferentes categorizaciones que varían de acuerdo al estudioso o escuela. Los pronombres más sencillos son los personales, y son precisamente los únicos que presentan disrupciones en *HMS*.

Los pronombres personales son muy claros en su disposición sintáctica; el *subject case* se coloca antes de un verbo finito³¹ y su contrario, el *object case*, va después del verbo conjugado.³² Sin embargo, en *HMS* los roles se invierten.

En el primer caso, la inversión se presenta similarmente en varias ocasiones. “Them are my favorite” (36) y “Lucy and me are never coming back” (37), por mencionar sólo un par, revelan el mismo problema: inversión de los casos. El inglés formal indica que “they” y “I”, respectivamente, son lo correcto, pero la narradora no lo respeta. En este acontecimiento pareciera que el sujeto deviene en objeto y que éste aún mantiene su función de sujeto. Sin

³¹ Entiéndase como todo verbo que indique tres condiciones: tiempo, número y persona.

³² Excepto en ciertas situaciones con el verbo “to be”, por ejemplo “It was he who told the truth”.

embargo, el error se encuentra en otra parte. “Them” se considera un error si, y sólo si, no está posicionado después del verbo (en el predicado), lo cual convierte al verbo en una frontera. “Them” transgrede esa frontera; su naturaleza de objeto se trastoca al ubicarlo en el lugar del sujeto en la oración. La narradora empuja el pronombre hasta el límite (“are”) y lo traspasa, lo cual logra que su rol cambie de pasivo a activo, tal como el peón que es llevado al límite del tablero y se convierte en reina. Esperanza, al hacer tales operaciones, manifiesta un fenómeno que irá cobrando cada vez más fuerza a lo largo de la obra: subjetiviza a los objetos, desarticula la reificación, pasa del monologismo al dialogismo bajtiniano, activa la intersubjetividad (en términos de Kristeva) e instala a los “sin voz” en el locus que, por antonomasia, tiene un papel protagónico —el espacio del sujeto.

Si la instancia anterior fue una cuestión de sustituir un caso por otro, en “but me I never had a house” (107) ambos rubros están presentes. Es cierto que al leerlo en voz alta se activa el juego de la oralidad inherente al enunciado, no obstante al emerger de un texto fijo (es decir, escrito), otro juego se activa. A tres páginas de terminar la obra, Esperanza culpa de su infelicidad a la ausencia de un hogar, y su posición como agente se potencializa (“me I”). La repetición no es sólo una repetición en sí, sino una afirmación para sí. Esperanza se desdobra, primero como objeto y después como sujeto, como si fuera un desliz que tuviera el propósito de manifestar lo que el enunciador consciente no se atrevería: Esperanza es un objeto. La situación de la protagonista es el producto de un conjunto de circunstancias que salen de su poder, circunstancias económicas, históricas, políticas, ideológicas que determinan su desventaja social. Ante lo cual, ella se reafirma con “I”, auto resignificándose como un agente activo que, si bien no puede modificar sus determinaciones, sí goza de cierta libertad para crear una línea de fuga: huir de Mango Street y convertirse en escritora (lo cual sucede). Tal pareciera que la ausencia de coma entre “me” y “I” refleja la unidad de ambas

Esperanzas, al mismo tiempo que delinea su transición ontológica (*Bildungsroman* y *Künstlerroman*³³): de la Esperanza sujeta a la Esperanza sujeto.

Prueba de esta segunda Esperanza se palpa cuando corre a unos niños que la fastidian con sobrenombres sobre la señora Cordero: “both of yous better get out of my yard”. Su intento por pluralizar “you” resulta en una combinación de dos posibles errores: *overgeneralization* y *L1 interference*.³⁴ Pero su utilización devela algo más. El pronombre en segunda persona singular es “you”, mientras que su plural es “you” también. A esta regla se le puede agregar otro indicador de pluralidad que no es necesario, estrictamente hablando, pero que se utiliza regularmente: “both of you”. Su única aportación es que particulariza que son dos agentes los destinatarios. Pero cuando Esperanza expresa “both of yous” crea una triple pluralización pleonástica. Es cierto que en algunas regiones y bajo ciertos registros lingüísticos “yous” se utiliza comúnmente, no obstante debido a los recurrentes indicios lingüísticos en la obra, no debe pasarse por alto. Al extralimitar las reglas de pluralización, Esperanza devela la necesidad de distinguir la individualidad de la comunidad, encerradas en el mismo significante. El pronombre “you” desdibuja la cantidad detrás, como si no hubiera distinción entre uno, dos o un millón, como si la otredad fuera toda igual en cuanto que es ajena a una subjetividad enunciativa. Esperanza empuja el “you” fuera del inglés formal. Su acción pareciera denunciar que el idioma inglés no soporta una pluralidad distinta, otro alterno, un “tú” polifónico, sino monológico, tal como Bajtín observa en los personajes de la obra completa de Dostoievski (13-72).³⁵

³³ Es un subgénero del *Bildungsroman* que narra el aprendizaje y la autoformación de un artista.

³⁴ Cuando el sujeto usa recursos de su lengua madre para suplir necesidades en su lengua vernácula.

³⁵ Bajtín otorga la condición de monológico a la imposición de un discurso dominante sobre alguien. En la obra de Dostoievski, observa que sus protagonistas no están oprimidos por un discurso hegemónico proveniente del autor, sino que gozan de una voz ideológica propia.

A los ejemplos anteriores se suma un caso particular que sólo se presenta una vez en el texto: el caso de Marin.

She met him at a dance. Pretty too, and young. Said he worked in a restaurant, but she can't remember which one. Geraldo. That's all. Green pants and Saturday shirt. Geraldo. That's what he told her.

And how was she supposed to know she'd be the last one to see him alive. An accident, don't you know. Hit-and-run. Marin, [...] (65).

Si bien no existe un error lingüístico, la redacción expone una constante omisión. Desde el comienzo de este capítulo a Marin se le niega conocerla por su nombre, lo cual cobra relevancia al saber que es la primera vez que entra en la diégesis. Cinco veces la narradora se refiere a ella y en todas bajo un pronombre personal (“she”, “her”). Una primera lectura llevaría a apuntar el dedo contra Esperanza por reducir a Marin al anonimato y convertirla en un agente satelital en la narración de la historia de un hombre (Geraldo), de quien sí conocemos su nombre desde el título del capítulo. Sin embargo, omitiríamos una segunda lectura que puede aportar a la interpretación del fenómeno. Dado que nombrar es delimitar, el anonimato en realidad busca evitar encasillar a Marin. Cada palabra posee distintas relaciones dialógicas que, en el caso de un nombre, se potencian. Al nombrar, no sólo se le asigna un significante a un significado, sino que además se devela información (intrínseca al lenguaje) que no tenía intención de salir y que delimita al agente referido; éste es el carácter fascista del lenguaje del que habla Barthes. Su fascismo no radica en prohibir decir, sino en obligar a decir (*El Placer del Texto* 120).

Si Esperanza hubiera introducido a Marin por su nombre, le hubiera impuesto al lector una lectura sobre ella. Marin remite a la versión onomástica alterna de la Malinche, Marina;³⁶ la fija a imaginarse una mujer y que es hispana. De tal modo que el anonimato permite que sus acciones hablen por ella antes de ser fijada por su nombre. Esta lectura cobra más sentido al contextualizarla. El capítulo “Geraldo No Last Name” narra la muerte de un inmigrante de quien nada se sabe, ni siquiera su apellido. Al morir en el anonimato, Geraldo como persona pierde su identidad y, por lo tanto, su importancia para el sistema policíaco estadounidense. ¿Y quién mejor podría hablar del caso de Geraldo y su muerte anónima? Otra anónima, que cobra voz e identidad al transcurrir la narración para hablar por él: Marin. Es decir, el personaje ficticio Marin de *HMS* trasciende el campo semántico negativo que Leslie Petty encuentra adherido al personaje histórico Marina del siglo XV. A través de este juego onomástico, Esperanza busca reinventar la identidad de la mujer chicana.

2.3 Sintaxis

En *HMS* existen algunas oraciones que contienen alteraciones sintácticas, es decir, desplazamientos lineales de palabras que pasan desapercibidos si se les lee en voz alta, puesto que la oralidad transmite de manera diferente los enunciados, tal como parece ser que Thomas F. O’Malley la leyó: “Esperanza has a simple vocabulary, but is always articulate [sic]” (35). En los ejemplos “around the back is a yard” (22) y “downstairs from Meme’s is a basement apartment” (23) resalta la misma alteración: una inversión sintáctica. El objetivo de estos enunciados es manifestar la ubicación de “yard” y “basement apartment”, para lo cual el

³⁶ Lectura que se inserta en la isotopía del código binario Virgen de Guadalupe-Malinche que está presente en toda la obra y se puede consultar en el artículo “The ‘Dual’-ing Images of la Malinche and la Virgen de Guadalupe in Cisneros’s *The House on Mango Street*” de Leslie Petty.

idioma inglés proporciona una estructura formulaica: *there + to be*. Pero en vez de comenzar con esta expresión (“*there is a yard [...]*” y “*there is an apartment [...]*”), la narradora abre los enunciados con el complemento, mismo que informa la ubicación espacial de cada elemento respectivamente. Una primera lectura llevaría a determinar que este fenómeno lingüístico es un intento por españolizar la sintaxis en inglés, y no está mal. Sin embargo, tal perspectiva nubla lo que sucede en el centro de los juegos léxicos en esta obra.

Al invertir los elementos, el verbo deja de cumplir su función de expresar cantidad/ubicación y deviene en un *linking verb*, lo cual hace que se reinvente la función del verbo “*to be*”: pasa de localizar a equivaler. El verbo como frontera que designa las categorías morfosintácticas en la oración no se mueve, sino que se vuelve una bisagra alrededor de la cual gira el mundo sintáctico. Si los enunciados estuvieran “bien” escritos, expresarían “hay un jardín ahí” y “hay un departamento debajo del de Meme”, pero, tal como los presenta Esperanza, los transforma en equivalentes ontológicos: “esto es aquéllo”. Se desdibuja la relación del sujeto de enunciación con su objeto. Los elementos se invierten, el verbo muta y la relación de sus contiguos sintácticos cambia. Es decir, al cruzar la frontera, al cambiar de lado, cambiamos la frontera.

De manera similar, “*in his apartment are boxes and boxes*” (71) la inversión se da, pero en vez de tener como función ubicar, este enunciado describe un contenido: “hay cajas y cajas en su departamento”. No obstante, aquí no se desdobra un sentido oculto, sino que se activa otro juego. La equivalencia se da así:

“ <i>in his apartment</i> ”	“ <i>are</i> ”	“ <i>boxes and boxes</i> ”
Prepositional phrase	=	Noun phrase

Adverbial phrase of position	=	Noun
Position/location/place	=	Noun/subject
Where	=	What/who

De “tal cosa está allí dentro” pasa a homologar el lugar y la persona; es decir, pasa de encapsular/definir a igualar/equivaler. La inversión libera al sujeto sintáctico. El inglés formal habla de cajas (boxes) dentro de otros cubos (apartments) que están dentro de otras figuras cuadradas (street), tal como si formaran esas capas delimitadoras de Esperanza: niña, mujer, hispana y pobre, capa sobre capa. Mientras que el inglés de *HMS* da lugar a una re-apropiación; el lugar es el sujeto y el sujeto es el lugar, tal como Alicia lo refiere hacia las últimas páginas: “Like it or not, you [Esperanza] are Mango Street” (107). Persona y lugar coinciden, se vuelven uno. El inglés formal establece una relación jerárquica, mientras que en *HMS* el poder se horizontaliza. En el primero se forman capas de encierro (como el que viven las mujeres en la calle Mango), mientras que el inglés de Esperanza crea errores que resignifican al sujeto y al espacio.

Siguiendo la pista de los errores sintácticos, surge otro ejemplo cuya sencillez oculta su profundidad. Esperanza narra cómo obtuvo su primer trabajo: “Aunt Lala said she had found a job [...] and [asked] how old was I” (54). El inglés formal indica que cuando se reporta una pregunta debe mantenerse la sintaxis de la afirmación, o sea, *WH word + subject + verb*. Frente a lo cual la sintaxis de Esperanza se estrella, puesto que invierte el orden entre el sujeto y el verbo. Esta inversión delata si es una pregunta o una afirmación, una duda o una confirmación, una oración afirmativa o una enunciación interrogativa. La posición del

sujeto con respecto a la frontera del verbo es la que determina la función. Si el sujeto se mantiene atrás/antes de la frontera, se afirma, pero si la cruza, se duda/se indetermina.

Esta dinámica de un sujeto afirmativo frente a una frontera en contraste con un sujeto dubitativo del otro lado de tal frontera hace eco de la situación ontológica del migrante mexicano en EEUU. El mexicano del lado de México se afirma como tal, un mexicano, un ser con identidad definida; mientras que si este mexicano cruza la frontera, su identidad entra en crisis porque los límites del “quién soy” se desdibujan, pues no sabe si es mexicano, estadounidense o chicano.

En el texto, el significante (“how old was I”) como duda está bien escrito si se lee de forma aislada, pero dentro del contexto del párrafo se trueca en error. Necesita presentarse bajo la forma de la afirmación (“how old I was”) para entrar al canon del inglés formal, no obstante Esperanza se niega. Este canon exige que debe usarse el significante de afirmación con un significado de duda, no obstante la narradora (y aquí está la paradoja) usa el significante de duda para expresar la duda y, sin embargo, está mal. Entonces, para que el sujeto entre al canon debe hacerlo como mexicano (es decir, manteniéndose al margen de la frontera –física, ontológica, ideológica, etcétera–) porque al entrar como norteamericano (es decir, como un sujeto que atravesó la frontera) mete al canon en crisis, que es lo que precisamente hace la protagonista al fragmentar la secuencia sintáctica.

Así, entre elementos sintácticos como entre migrantes, cruzar la frontera es transgredir un canon que fija. El sujeto tácito y el mexicano que atravesó el desierto se hacen uno, se homologan cuando se enfrentan a un límite que se presenta tanto como una frontera

verbal como una frontera geográfica. Ambos al margen se fijan; ambos traducidos/trasladados (Rushdie 17)³⁷ desfijan los límites.

2.4 Enunciados incompletos

Dentro del marco de acontecimientos gramáticos en *HMS*, venimos de menos (unidades léxicas) a más (conjuntos sintácticos), y ahora toca el turno a los errores que ocupan más espacio textual: las oraciones inconclusas. El primer caso se presenta con las *main clauses* incompletas: “Lois who can’t tie her shoes” (73) y “we and a few old dogs who lived inside the empty cars” (95). Estos fragmentos así aparecen en el texto sin elipsis alguna. Queda claro que las oraciones subordinadas interrumpen el flujo sintáctico de las *main clauses* pero sin alterar su estructura ni significado. No obstante, en ambos ejemplos no hay un cierre; el sujeto queda como apéndice de la oración subordinada, pues no se le asigna un predicado. De tal modo que a los sujetos “Lois” y “we and a few old dogs” se les veta la enunciación, pero no el ser enunciados; ellos no dicen ni hacen nada, pero sí se les representa, uno como incapaz y otros como pobres.

Los enunciados son finalizados formalmente (con un punto), pero semánticamente permanecen abiertos, justo como la naturaleza textual de los capítulos de *HMS*. Esto crea un puente entre lo macro y lo micro. Enunciar es anunciar. Cuando el sujeto es presentado, se abre un horizonte de expectativas cuyo satisfactor es un predicado cualquiera, independientemente de la inserción de alguna oración subordinada. Pero los sujetos de ambos ejemplos quedan abandonados predicativamente. Es decir, al enunciar “Lois” y “we and a few old dogs” se anuncia simultáneamente que algo se dirá sobre ellos (los qué, cómo y

³⁷ Significados que se fusionan en el término en inglés, “translated”.

porqués) que, de manera involuntaria pero inevitable, fijan al sujeto de forma cronotópica, ontológica y caracterológica. Entonces, al crear enunciados abiertos en su sintaxis, Esperanza fisura el horizonte de expectativas y evita delimitar a los sujetos como si la narradora dejara tal tarea a ellos mismos como una entidad ajena a ella, al mismo tiempo que les otorga un cierto libre albedrío para escoger la acción con la cual quieren ser narrados. La ausencia de un predicado encapsulador abre la posibilidad de una polifonía donde los personajes se definirán a sí mismos sin la presencia de una narración mayor que los asfixie.

La inversión del fenómeno descrito da pie al siguiente caso: los predicados sin sujeto. Una constante en *HMS* es la ausencia de los referentes, tal como estos dos ejemplos: “is waiting for a car to stop” (27) e “is a good girl” (32). A primera vista dan la impresión de que se está presenciando la españolización sintáctica de un enunciado en inglés, puesto que en español el sujeto puede ser explícito o implícito sin repercusiones semánticas. Pero el inglés formal no soporta tal recurso debido a sus limitaciones en las conjugaciones verbales (en comparación con el español) y, por ello, el dialogismo entre oraciones debe ser invocado para poder rescatar el sentido del autor modelo. Por lo tanto, el sujeto tácito en inglés crea una crisis interreferencial porque los predicados pueden adjudicarse a dos o más sujetos o, mejor dicho, pueden adjudicarse dos o más sujetos.

Esta estrategia tiende a complejizarse. En la oración “is afraid of nothing except four-legged fur. And fathers” (32) el sujeto es tácito, pero hacia el final de ese párrafo aparece como de la nada “and fathers”. El comienzo sin un sujeto explícito y el final con un sujeto perdido imantan esta oración de la imagen del uróboro, donde la cabeza está al final formando un círculo que causa extrañeza. “And fathers” puede leerse como el segundo objeto de la *prepositional phrase* cuya *head* es “except”; también puede leerse como el sujeto plural de un segundo enunciado; y una última lectura sería tomarlo como la conjugación en tercera

persona del infinitivo “to father”. El espectro de interpretación se ensancha debido a la atomización sintáctica de este elemento. Sin embargo, si fuera un segundo objeto, ¿por qué hay un punto como frontera divisoria? Si fuera el sujeto de un nuevo enunciado, ¿por qué no tiene un predicado que lo complemente? Y si fuera un verbo conjugado en tercera persona, ¿por qué carece de un predicado y sujeto propios?

Las tres lecturas se erigen como obstáculos para entender la función textual de este binomio léxico: ¿qué hace ahí? o ¿por qué está ahí? No obstante, lo que sí logra su naturaleza urobórica es que permee la sensación de estar en medio de un mecanismo de reconfiguración textual, como si fuera un ejercicio de *jigzaw* para algún estudiante de alguna lengua extranjera, donde se me exige como lector reestructurarlo de tal forma que tenga sentido, algún sentido, pero me pregunto, ¿qué sentido? Aunado a los fenómenos anteriores, parece que “and fathers” se inserta a una cada vez más visible estructura de desestructuración textual, a una deconstrucción de lo construido: la intencionalidad por escapar a la dinámica de fijar (a través del lenguaje) una lectura, así como la indefinición genérica de la obra nos hace un guiño también.

Esta fragmentación sintáctica se sigue encontrando a lo largo de la obra, como el tercer caso en la página 84: “Minerva cries because her luck is unlucky. Every night and every day. And prays”. Un adverbio de frecuencia y un posible verbo conjugado son aislados del resto de la enunciación, como si gozaran de independencia semántica, como si no necesitaran de un sujeto para cobrar sentido, pues ambos elementos forman un predicado completo. Y de manera inversa, se nos presenta todo un capítulo (por pequeño que éste sea) que se compone de dos párrafos (si el inglés formal me permite nombrarlos así) en donde el elemento más importante está ausente:

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

Only a house quiet as snow, a space for myself to go, clean as paper before the poem.

(108)

El verbo. El verbo es el elemento que falta. Hay verboides, pero no verbos finitos, lo que troca a los verboides (por contraste) en verbos no finitos porque pueden tomar el tiempo, la cantidad y la persona que ellos quieran, como si los verboides se subjetivaran, como si cobraran vida, como si por fin ellos escogieran a su sujeto y, de tal modo, se rebelasen contra los siglos y cánones que los han sometido a un papel pasivo donde el sujeto los escoge a ellos. Es un texto que formalmente nos obliga a buscar ese verbo no dicho y, que al no encontrarlo, nos remite a preguntarnos si su existencia no estará fuera del texto, quizá en el lector. Pero ¿qué verbo será?, ¿cómo el lector modelo puede acceder a él? y, sobre todo, ¿para qué?

Así, pues, todos estos enunciados incompletos, todos esos casos (*main clause* sin predicado, predicado sin sujeto y sujeto sin verbo) forman un rompecabezas sintáctico que parece complementarse. Cada oración mutilada es el fragmento de una oración perfecta que no logra encarnarse con los recursos que el inglés formal le ofrece. Tales pedazos lingüísticos invitan a la multiplicidad de lecturas (al igual que el género del libro) y se izan como otra línea de fuga contra la fijación.

2.5 *Direct/indirect speech*

La disrupción en los apartados anteriores se manifestó en términos sintácticos, mas ahora esta ruptura se presentará a través de las voces que interfieren en la narración de Esperanza. Las oraciones adquieren un halo de ambigüedad y abren el campo de interpretación, tal y como la propia autora lo refiere: “the sentences are pliant as branches and can be read in more ways than one” (xvii).

La narración, dentro de muchas otras cosas, puede tomar forma bajo dos modalidades distintas: *reported speech* y *direct speech*.³⁸ El primero cobra vida a través de la narración de una tercera persona, mientras que en el segundo la voz se manifiesta sin ningún intermediario (diegético). Las dos posibilidades de ser en la narración pueden coexistir alternadamente. Pero Esperanza desdibuja los límites entre ambas.

En “here’s your mail he said” (109) y “but when I got there Sally said go home. Those boys said leave us alone” (97) las voces se entremezclan sin marcadores textuales que los distinguan uno del otro. Para la operación pendular del discurso directo al reportado y viceversa, respectivamente, el canon indica que tal paso debe estar mediado por ciertos signos de puntuación, en específico comillas y comas (por mencionar los más usados). Pero en *HMS* son inexistentes y sólo el contexto y la lectura en voz alta nos permiten reconocer los diferentes discursos. Y esta ausencia ortográfica da vida a otro juego.

Mientras Esperanza y sus amigas observan las nubes junto a Darius, surge esta interacción: “you all see that cloud, that fat one there? Darius said, see that? Where?” (34). Las primeras dos preguntas están dirigidas a las chicas, como bien lo indica el texto (“Darius said”), pero la última interrogación (“where?”), que es más bien una sinécdoque de la

³⁸ O discurso indirecto libre y discurso directo, en términos literarios.

pregunta, proviene de las destinatarias. Este cambio de emisor no está mediado ni por coma, ni comillas, ni cambio de párrafo, ni una oración que lo sustente; sólo una contextualización dialógica nos devela la transición discursiva. Esta ausencia causa un extrañamiento en el hilo de lectura que obliga a releer el texto y replantearse quién está hablando. Al mismo tiempo, este “error” demanda una lectura activa, es decir, a un lector que pueda desconfigurar el acontecimiento discursivo y que se vea obligado a preguntarse los porqués de los qués textuales. Por ejemplo, en “but who believes her. A girl that big, a girl who comes in with her pretty face all beaten and black can’t be falling off the stairs. He never hits me hard” (92). Esperanza exterioriza su incredulidad ante las mentiras que intentan encubrir el maltrato físico que sufre su amiga Sally, pero este párrafo termina con la enunciación directa de la propia Sally: “he never hits me hard”. La disposición textual-espacial fusiona ambas voces dentro del marco de un solo párrafo, no obstante el dialogismo se fisura. Las voces buscan unirse, pero el inglés formal exige que la unión sólo se logre bajo ciertas reglas de puntuación que ninguna están dispuestas a seguir. Comparten el mismo espacio sin el canon, e incluso contra el canon; tal rebeldía ortográfica reconfigura ese locus a las necesidades de Esperanza y Sally: estar juntas (des)habitando el inglés formal.

A los niños Vargas, siendo de las pocas figuras masculinas en la obra, se les presenta como un peligro machista en potencia cuando chantajea a Sally: “One of the boys invented the rules. One of Tito’s friends said you can’t get the keys back unless you kiss us and Sally pretended to be mad at first but she said yes. It was that simple” (96). Esperanza narra la situación, el amigo de Tito habla en *direct speech* y regresa la narración en tercera persona. De nuevo, esta distinción es posible sólo contextualmente porque el texto no nos proporciona indicadores. Este desliz provoca un cambio de perspectiva, ya que el mensaje del amigo de Tito se redirecciona hacia una segunda persona “inexistente”. Pareciera que el chantaje no

va dirigido solamente a Sally y el mundo diegético de *HMS*, sino al lector. La omisión de comillas para distinguir el *direct speech* logra que la amenaza trascienda el texto. Este “error” que sale de la diégesis, simultáneamente arrastra al lector hacia dentro de la historia; la ambigüedad que surge del choque de las voces obliga a reconsiderar si el chantaje está dirigido exclusivamente hacia Esperanza y sus amigas o si yo como lector también formo parte de esa amenaza.

Por último, en “the boys who do pass by say stupid things like I am in love with those green apples you call eyes, give them to me why don’t you” (27) la omisión homologa ambas modalidades de narración. Queda claro que una lectura construccionista validaría que el primer enunciado introduce los piropos enlistados; sin embargo, dado que el puente que los une es la preposición “like”, ésta se desdobra y homologa ambos discursos. Es decir, ya no es un listado, sino la comparación de las maneras en que se dan ambas acciones: ellos dicen estupideces *de la misma forma* en que Esperanza se enamora. ¿Y cómo interactúa Esperanza? Lo hace de forma violentada. En el episodio del carnaval, Esperanza es abusada sexualmente (siendo ésta su única interacción de pareja en la obra, si así se le puede llamar), lo que pone de manifiesto que los piropos esconden una violencia. Una violencia cuyo destinatario, una vez más, se vuelve confuso por la falta de marcadores textuales que diferencien las voces; ¿ese “you” es Esperanza, las mujeres de la calle Mango o las mujeres que leen el texto?

Todos estos ejemplos son expresiones de dos voces queriendo poblar el mismo espacio textual. El error radica en la ausencia de signos de puntuación que las distingan, pero pareciera que Esperanza realmente quiere que convivan sin distinciones, que sus interacciones espaciales no estén mediadas por fronteras, que el contacto sea directo, así como desea que los habitantes de Mango Street interactúen sin fronteras. No obstante, surgen estas dinámicas donde pareciera que Cisneros, a través de la narradora, busca algo más que

narrar una historia. Detrás del choque de voces hay una intencionalidad que trasciende lo estético. Terry Eagleton (citado por Felicia Cruz) llama este fenómeno la “performatividad del texto”, ya que la literatura no pretende describir la realidad (aunque puede ser el caso), sino que “it uses language within certain conventions in order to bring about certain effects in a reader” (Cruz 74-75). Así, la protagonista busca poner al lector en la posición de decidir su parte/participación en el plano diegético y lo empuja a preguntarse si el texto le habla a ella/él.

2.6 El español en *HMS*

En el capítulo uno se vio cómo *The House on Mango Street* se torna una línea de fuga dentro de la tradición genérica literaria al resistirse a ser encasillada como novela, como *Bildungsroman* o como compendio de cuentos. Del mismo modo, a lo largo del capítulo dos se analizó la forma en que la narración de Esperanza presenta ciertas disrupciones lingüísticas que se escapan del inglés estándar con la intención de transmitir un exceso de significado. Ahora se verá cómo la narradora introduce otro tipo de extrañamientos pero ya no intralingüísticos, sino extralingüísticos relacionados con el bilingüismo: el español dentro del inglés.

El escritor chicano, por antonomasia, tiende a escribir literatura³⁹ con una técnica en particular: *code-switching*. Ésta consiste en cambiar de lenguaje dentro de una misma narración, de inglés a español y viceversa; aunque no debe entenderse el discurso chicano

³⁹ “Lipski examined the use of Spanish–English mixing in speech and literature and determined that ‘literary code-switching is most common in poetry, less so in narrative, and least frequent in essays’ (192).” (Montes-Alcalá 215)

como sinónimo de *code-switching*,⁴⁰ o de *spanGLISH*.⁴¹ En *HMS* “though Esperanza favors the use of English, it can be observed that in certain moments, Spanish comes to be used in key words” (Ferreira 235). La interrupción del español sobre la narración en inglés es poca cuantitativamente, pero relevante cualitativamente, puesto que no es dispersa ni tan ramificada como los acontecimientos lingüísticos de este capítulo. Lo cual permite concretar un análisis más amplio y delinear someramente la tendencia del fenómeno.

Según la clasificación que realiza John M. Lipski sobre el *code-switching*, *HMS* pertenece al tipo 1,⁴² el cual se caracteriza por ser un texto casi en su totalidad en inglés pero con algunas palabras en español. Este *code-switching* es tanto mimético como literario,⁴³ tal como se verá en los siguientes ejemplos léxicos: frijoles, chancas, tortilla y Esperanza.

La referencia de un nombre común se da por partida doble, una extratextual y otra intratextual (Pimentel, *El Espacio en la Ficción* 38). Los frijoles son un alimento básico en la dieta de las familias chicanas por herencia de la tradición mexicana. Su importancia cultural ha sido tan grande que ha llegado a ser usada como una sinécdoque de México, junto a los tacos, el mariachi y el tequila. Por tal motivo, incluso, los frijoles han sido utilizados para designar apodosos racistas hacia los mexicanos que residen en EEUU, legales e ilegales

⁴⁰ “In other words, Chicano discourse should be distinguished from code-switching, which, according to Heredia and Brown, happens when ‘speakers of more than one language (e.g., bilinguals) are known for their ability to code-switch or mix their languages during communication. This phenomenon occurs when bilinguals substitute a word or phrase from one language with a phrase or word from another language.’ Chicano discourse can include instances of code-switching since code-switching is a part of the linguistic competence of the group and/or community” (Ferreira 237).

⁴¹ Atribuido a personas que hablan tanto inglés como español, de forma muy general.

⁴² “He (Lipski) classified literary texts into three categories: type I, a monolingual text with some foreign words “thrown in for flavor,” where bilingualism is not required but biculturalism is assumed on the part of the reader; type II, with intersentential switches (between sentences); and type III, with intrasentential (inside the sentence) switching, which presupposes a balanced bilingual reader” (Montes-Alcalá 215).

⁴³ “Keller (1984) also divided Chicano literary code-switching into two types: mimetic (tries to mirror society) and literary (thematic to highlight the theme, message, or ideology of the author, for characterization purposes and as a stylistic function). The author concludes that literary code-switching obeys an aesthetic canon rather than a social, communicative function.” (Montes-Alcalá 215-6).

por igual: el apodo ‘beaner’, que se puede traducir como ‘frijolero’. En *HMS*, en el episodio “And Some More”, las niñas del barrio discuten y comienzan a insultarse hasta llegar a usar los ‘frijoles fríos’ como una ofensa: “your mama’s *frijoles*” (38). Las niñas se reapropian de la apropiación racista del término para insultarse entre ellas, entre chicanas. Usan el lenguaje del opresor para minimizarse a sí mismas. Justo como en “Geraldo No Last Name”, Marin le informa a la policía sobre el indocumentado con quien bailó esa noche y que acaba de fallecer: “Just another *brazier* who didn’t speak English. Just another wetback. You know the kind” (66). Marin adopta el lenguaje y tono del racista caucásico gubernamental. Aquí Cisneros expone cómo el propio oprimido adopta el lenguaje del opresor.

Otra instancia de cómo se utiliza el español en *HMS* es la palabra ‘chancla’, la cual aparece durante el bautizo de un familiar:

The word *chanclas* used in the chapter with the same name means flip-flops or sandals that are really old. As slang it also means ugly girl. The choice for this word is representative of how the girl feels about her appearance and how her shoes stand for her economically impoverished life: [...]. Her shoes are old and saddle, meaning they are burdening and also hindering the person she wants to be. Though her clothes are all new, her shoes, the same ones she feels embarrassed to wear in school, are worn out and scraped denouncing how ugly she really feels she is. (Ferreira 238-9)

Tal como lo dice Ferreira, las chanclas representan la pobreza de la familia Cordero, simbolizan el lastre que enfrenta Esperanza para avanzar. El español, como se ve, entra en *HMS* con una carga negativa. Si el español, como lengua madre en un chicano, es la depositaria de los significados más íntimos, aquí se troca y se resignifica no para representar a México, sino para denunciar la situación del chicano.

Tal como el caso de ‘frijoles’, la ‘tortilla’ es otro símbolo sinecdótico de México que se resignifica, o en palabras de Pimentel, la tortilla en “Alicia Who Sees Mice” desplaza su referente extratextual: “el nombre común no tiene referencia individual sino general; sin embargo [...] la descripción particulariza al nombre, le da una consistencia y un perfil individuales. [...] De este modo, el texto va construyendo su propia referencia, desplazando así al referente extratextual.” (Pimentel, *El Espacio en la Ficción* 38). Esperanza da cuenta de la vida de Alicia, cuya madre ha muerto y quien ahora debe tomar su lugar. Una de sus tareas es hacer tortillas en la madrugada antes de irse a la universidad. Esta tarea la encadena a la cocina y a repetir el rol servil de la madre, por lo que ““here we do not see the tortilla as a symbol of cultural identity but as a symbol of a subjugating ideology, of sexual domination, of the imposition of a role that the young woman must assume”” (Olivarez ap. Summary and Analysis 26). Así, lo que desde la óptica estadounidense es un ícono cultural mexicano, para Esperanza (que vive dentro del barrio) la tortilla no es un objeto de museo para serpreciado, sino un lastre para la mujer. Este juego de perspectivas lo esclarece mejor la autora: “I have lived in the barrio, but I discovered later on in looking at works by my contemporaries that they write about the barrio as a colorful, Sesame Street-like, funky neighborhood. To me the barrio was a repressive community” (“The Story Behind the Story” 13). La narradora desplaza el referente extratextual de la tortilla y lo reemplaza con uno intratextual; la tortilla ya no es un símbolo cultural representativo sino un contra-símbolo de todo aquéllo que encadena a la mujer al hogar.

La palabra en español que contiene más matices semánticos y, por lo tanto, más importancia en *The House on Mango Street* es el nombre de la narradora y protagonista de la

misma: Esperanza.⁴⁴ Este nombre existe en inglés, Hope, pero Cisneros decide usar su versión en castellano para exponer algunos puntos temáticos de la obra. Una primera dicotomía surge del contraste entre su versión en inglés y en español. ‘Hope’ tiene una connotación positiva, es una palabra corta y está libre de polisemia, mientras que ‘Esperanza’ está cargada de melancolía y pasividad (Perles 159), es larga y es polisémica, tal como lo sustenta Renato Rosaldo: “her name alone is multivalent: ‘Moving between English and Spanish, [Esperanza’s] name shifts in length [...], in meaning (from hope to sadness and waiting), and in sound (from being as cutting as tin to being soft as silver)’” (Rosaldo ap. Cruz 76). La palabra “Esperanza” es neutral, pero dependiendo de la ubicación geográfica-cultural cobra diferentes sentidos; dentro de la comunidad chicana, el nombre es cálido y comprendido, afuera del barrio se haya con exclusión y diferencia. Semánticamente, en español los significados también libran una batalla por poseer el significante ‘Esperanza’, puesto que puede referirse a ‘hope’ o a ‘wait’.

Todo este dilema semántico orilla a Esperanza a buscar otro nombre que esté libre de contradicciones y también libre de la carga pasiva que hereda de su abuela.⁴⁵ La narradora busca crear un nombre vacío, un ente sin significado, un significante flotante, un espacio para reinventarse, puesto que el nombre propio no es neutral, tal como lo explica Luz Aurora Pimentel:

⁴⁴ Omito el análisis del apellido por motivos de espacio, pero dejo esta cita por si le interesara a alguien en el futuro: “Cordero, a Spanish word, means lamb, which, of course, is the opposite of what Esperanza is but, on the other hand, it also means Lamb of God or the savior, that is, Jesus. Esperanza positions herself as coming back to Mango Street to help those who cannot get out. In this sense, Esperanza is a God-like figure in the form of a female – that is to say, a female savior. Again Cisneros crosses borders by making her God-like figure a woman and not a man. We can also see that Cordero encodes the English word ‘cord,’ as in umbilical cord, which again links Esperanza to her origins, her beginnings in Mango Street.” (Herrera-Sobek, “On *HMS*” 6).

⁴⁵ “Esperanza’s name, which means ‘hope’ in Spanish, can also mean a wait (*espera*). She has inherited her great-grandmother’s name but must deconstruct it; Esperanza’s great-grandmother is a subjugated Mexican woman who had been taken away from her family by force. She therefore embodies a submissive female model that the young Esperanza must reject. But Esperanza would like to go even farther: she would change her name completely to redirect her life away from a possible repetition of her ancestor’s sad history” (González 71).

El nombre propio, como entidad semántica plena, tiene siempre una referencia extratextual, previamente constituida por una apretada red de significaciones; mientras que el nombre propio sin referente extratextual se nos presenta, inicialmente, como un asemantema que el discurso narrativo va semantizando al llenarlo, progresivamente, con los valores semánticos, temáticos y narrativos que el propio texto va instituyendo (*El Espacio en la Ficción* 56).

Por ello no debería extrañar que busque adoptar un nombre inexistente como ‘Zeze the X’, pues lo que pretende es llenar un significante vacío con las virtudes que le ayudarán a salir de Mango Street y que al mismo tiempo escape de la ideología cultural dominada por distinciones genéricas (justo como el libro pretende escapar de distinciones genéricas pero literarias). Y no sólo eso, ‘Zeze the X’ remite a dos referentes heroicos de la cultura norteamericana; el primero es a Malcolm X⁴⁶ y el segundo, el Zorro.⁴⁷

Desde un análisis textual, *HMS* no provee al lector con notas al pie de página que traduzcan las palabras al español, ni le proporciona un índice con definiciones al final del libro. Estas omisiones tienen el objetivo de enfrentar al lector que no habla español a una serie de palabras que tendrá que descifrar por contexto; y al contextualizarlas también estará realizando la tarea de resignificarlas sin saberlo. En cuanto a los lectores que sí hablan español, los obligará a repensar los íconos mexicanos que defienden por herencia y a

⁴⁶ “Esperanza [...] rechaza un nombre con una carga semántica negativa. Más bien desea la renovación, la búsqueda de vías alternativas de autoexpresión que no releguen a la mujer al papel de bello objeto de culto ni al de testigo no participativo de la historia. Nada mejor para concretar ese proyecto que buscar un nombre nuevo que defina a ese ser interior y secreto que nadie conoce, ese yo que se pretende definir. El nombre de Zeze the X, el que finalmente elige nuestra narradora no tendría sentido si no recordase al del revolucionario negro por excelencia: Malcolm X” (Perles 160).

⁴⁷ “At any rate, the young narrator wishes to rename and thereby recreate herself [...]. Obviously, she has been influenced by American popular culture – ‘Zeze the X’ sounds like the name of a male ‘superhero’ and especially recalls Zorro, ‘the Mexican Robin Hood’ who was given to cutting the letter ‘Z’ with his sword on walls and curtains. [...] it indicates her early rejection of passivity, of ‘waiting’” (Giles 368).

deconstruirlos para que, al igual que Esperanza, logren escapar de ese espacio de opresión en el que viven.

En pocas palabras, el uso del español en *HMS* no sólo no es ocioso ni pretende tener aires folklóricos, sino que tampoco cae en el clasicismo lingüista al que está sometido normalmente: “Code-switching—the alternative use of two or more languages—in natural speech production has traditionally been stigmatized and attributed to illiteracy and/or poor linguistic competence earning derogatory labels like ‘Spanglish’ or ‘Tex-Mex’” (Montes-Alcalá 213). Esperanza no habla en ‘spanglish’; ella habla en chicano. Es decir, el primero es un mero recurso lingüístico por medio del cual el hablante cambia de idioma por comodidad, ya sea porque una palabra en otro idioma expresa mejor una idea o porque es la palabra que primero le vino a la mente. Contrariamente, en el segundo, el hablante interrumpe la lengua mayor para introducir entes léxicos de una lengua menor con el objetivo de fisurar la primera y generar espacios de inclusión y reflexión ideológica. El chicanismo debe ser por naturaleza pedagógico.

El error gramatical como bisagra cognoscitiva del chicano

The House on Mango Street, “often celebrated for its deceptive simplicity” (Fagan 205), muestra ser una obra engañosa, puesto que la cubre un halo de simpleza lingüística que, sin embargo, se fractura al analizar los fenómenos gramaticales que el inglés formal denomina como errores. Éstos, lejos de ser simples imperfecciones textuales que le otorgan confiabilidad a la narradora, trascienden las categorías didácticas provistas por la corrección

de errores y devienen en bisagras cognitivas que Jacques Derrida llamaría desdoblamientos, Edouard Glissant nombraría “abrogations”,⁴⁸ pero yo refiero como interrupciones.

Estas interrupciones brotan del texto de maneras muy diversas. En este capítulo se estudiaron sólo cinco casos: a) el vocabulario “mal empleado” se encarga de otorgarles un rol activo a agentes pasivos y revela la naturaleza binaria de algunos personajes; b) el pronombre “mal situado” muestra al verbo como una frontera por superar, subjetiviza agentes pasivos, le otorga independencia a ciertos personajes al tiempo que busca no definirlos y resignifica tradiciones onomásticas con denotaciones culturalmente negativas; c) la sintaxis “alterada” posiciona al verbo como una frontera que cambia al cruzarla, homologa espacios y personas, y desdibuja límites; d) los enunciados incompletos son fragmentos que ilustran las fisuras a través de las cuales el chicano busca hablar y somete al lector a un papel activo para reconfigurar el sentido del texto; e) el uso de *direct/indirect speech* mezcla las voces de personajes creando un extrañamiento que remite al lector a preguntar por su papel con respecto a *HMS*; y f) la aparición de palabras en español crea espacios de denuncia cultural.

Todos estos acontecimientos gramaticales atraviesan los dos ejes principales del lenguaje. Por un lado el vocabulario y los pronombres pertenecen al eje paradigmático, mientras que la sintaxis, los enunciados mutilados y la mezcla de voces se adhieren al plano sintagmático. Este espectro tan amplio de campos morfosintácticos y discursivos revela una intención por explorar el inglés para encontrar fisuras que puedan convertirse en posibles líneas de fuga para el sujeto chicano.⁴⁹ Esto se debe a que “for a people who cannot entirely identify with either standard (formal, Castillian) Spanish nor standard English, what recourse

⁴⁸ Entendido como “the act of breaking away from the language” (Britton 33).

⁴⁹ En la presente tesis sólo incluí aproximadamente el 30% de todas las irrupciones lingüísticas que estudié. El listado completo se encuentra en el apéndice A.

is left to them but to create their own language? A language which they can connect their identity to, one capable of communicating the realities” (Ferreira 232). Cada error, entonces, debe entenderse como el intento por expresar algo que ni la lengua vernácula ni la lengua madre pueden transmitir.

La dinámica de trocar el vocabulario, de desplazar los pronombres, de fragmentar la sintaxis, de no completar oraciones, de embestir voces en un mismo espacio textual (juntos con otros siete u ocho campos que no incluyo en el análisis) y el ‘*code-switching*’ parecen tener la intención de crear un enunciado en específico. Todos estos fragmentos, si los uniéramos como rompecabezas, formarían oraciones gramaticalmente balanceadas. Esperanza juega con las posibilidades del lenguaje buscando una combinación que pueda expresar su pensamiento chicano, mismo que no logra concretarse. Y, así como el tetragramatón del dios cristiano o el tercer nombre de un gato en “The Naming of Cats” de T.S. Eliot,⁵⁰ ese enunciado chicano no se logra y permanece ahí, en ese espacio indefinido de las disrupciones, en ese abismo lingüístico, en ese destierro del logos, en esa tierra de nadie que ni el inglés ni el español reclaman. Ese enunciado chicano es la oración imposible.

Sin embargo, no todo es un “caer sin llegar”. Al mismo tiempo que Esperanza fisura el inglés para darle voz a la figura subalterna, también logra operaciones lingüísticas a través del error que emprenden alcances semánticos más profundos que el *code-switching* al cual ha sido relegado el chicano. Ahora se entiende que los errores no son errores sino rupturas y desdoblamientos que vienen cargados con un exceso de significado. Es decir, la aportación

⁵⁰ “But above and beyond there's still one name left over,
And that is the name that you never will guess;
The name that no human research can discover—
But THE CAT HIMSELF KNOWS, and will never confess”.

de Sandra Cisneros es haber reconfigurado el error en *HMS* como una bisagra semántica, un puente hacia el otro, un espectro bicultural y un umbral hacia la realidad chicana.

Capítulo 3. El espacio en *The House on Mango Street*

En la historia crítica de *HMS* han predominado ciertas corrientes y enfoques para analizar el espacio narrativo, tal como nos ilustra Ya-hui Irenna Chang: “three strains in criticism of this book are developed from analyzing this house and its protagonist’s (Esperanza’s) dream house. One of the strains reads the book as a continuation, expansion, or alteration of the feminist discourse started by Virginia Woolf in *A Room of One’s Own*: the importance of owning one’s house (a private space) and its influence on women’s writing. The second interprets Esperanza’s ideal house as a linguistic sign and a psychological space rather than a geographical space. The third is a combination of the two” (1). Yo propondría un cuarto hilo de investigación: el replanteamiento del espacio en contraste con *La poética del espacio* de Gaston Bachelard. Esto debido a que Cisneros ha manifestado en varias ocasiones que la idea para crear *HMS* surgió durante una de sus clases en la maestría en Iowa cuando leían a Bachelard y ella no se sintió identificada con “tomar la casa como instrumento de análisis para el alma humana” (Bachelard 23). Sin embargo, me propongo abordar el espacio aún desde otros ángulos. Primero analizo cómo el espacio representa a los personajes; después abordo cómo ciertas acciones pertenecen a ciertos espacios tanto fuera como dentro de la casa. Finalmente, expongo el tema de la movilidad en el espacio de *HMS*, puesto que “el entorno tiene un valor *sintético*, pero también *analítico*, pues con frecuencia el espacio funge como una prolongación, casi como una *explicación* del personaje” (Pimentel, *El Relato en Perspectiva* 79).

3.1 Anti-apellido toponímico

Como ya se ha mencionado, la obra *HMS* es un texto breve en general y en particular. Cada capítulo abarca no más de una o dos páginas en formato de bolsillo (15 x 21 cms.) y en casos esporádicos hasta tres páginas. Esta disposición espacio-textual lleva a la narradora a una estrategia de economización no sólo del ser y del hacer de los personajes, sino de su representación. Por lo tanto, la focalización de Esperanza esbozará no sólo a sus vecinos de Mango Street, sino que también revelará los intereses descriptivos personales de la protagonista.

Durante la narración, los personajes van apareciendo sin ser anunciados y, una vez insertos en la diégesis, se les dedican unas pocas palabras para asignarles una agencia narrativa, como ya se mencionó. En este contexto, Esperanza tiende a presentar los personajes, primero, por su nombre y, después, por su ubicación espacial dentro de la calle Mango. Para ilustrar este punto tomo el caso de Mamacita.⁵¹ Este personaje será descrito física y espiritualmente durante el capítulo “No Speak English”, sin embargo podemos leer en la primera oración del episodio: “*Mamacita* is the big mama of the man across the street third-floor front” (76). Esperanza no sabe ni su nombre, pero inmediatamente la representa por su nueva vivienda. El espacio, para la narradora, condensa la esencia de los personajes. El mismo fenómeno se repite en el capítulo “A Rice Sandwich”: “Gloria who lives across the schoolyard” (44). No se ofrecen otros elementos para conocer a Gloria más que dónde se ubica su casa. Incluso la oración subordinada que adjetiviza al personaje no está delimitada por ninguna coma, lo que convierte a “who lives across the schoolyard” en una *defining relative clause*, otorgándole a Gloria un estado de unicidad, puesto que la falta de la coma

⁵¹ Para consultar más ejemplos, refiérase al apéndice B.

entre sujeto y oración subordinada nos indica que Glorias hay muchas, pero ninguna vive “across the schoolyard”.⁵² Por último está el caso de Earl en el enunciado “Earl lives next door Edna’s basement, behind the flower boxes Edna painted green each year, behind the dusty geraniums” (70). Primero el nombre y después su ubicación geográfica. El patrón se repite, como indicando que el espacio es el que define a las personas en la calle Mango.

No es cualquier Gloria, sino esa Gloria, la que vive ahí; no es cualquier Earl, sino ese Earl, quien vive ahí. Esta estrategia de representación de los personajes en *HMS* parece estar sustituyendo la función del mayor definidor onomástico: el apellido paterno. La historia del nombre dicta que han existido tendencias por imantar el apellido con alguna condición del portador. Existen los apellidos por oficio (Herrera de herrero, Shoemaker), por características físicas (Rubio, Pétit), por características morales (Goodwill), por derivación patronímica (González de Gonzalo, Rodríguez de Rodrigo), etcétera. En *HMS* pareciera que se está intentando deconstruir el apellido toponímico, el cual expone el lugar donde la familia vivía, el origen de la familia o las tierras que poseían. Estas mismas tres funciones se activan en la obra de Cisneros con los ejemplos siguientes. Si leemos el caso de Gloria (ya analizado), el caso de Meme (“Meme Ortiz moved into Cathy’s house after her family moved away” [21]) y el caso de Edna (“Edna is the lady who owns the building next to you” [12]), se verá que revelan el lugar de residencia, el lugar de origen y la posesión de tierras, respectivamente. Aunado a este fenómeno, prácticamente a ningún personaje en *HMS* le es otorgado un apellido paterno,⁵³ lo cual hace pensar que se está revirtiendo la creación del apellido toponímico paterno. *HMS* se resiste a definir por herencias antroponímicas patriarcales. Si

⁵² En contraste, y para esclarecer un poco más mi punto, si la oración estuviera escrita así “Gloria, who lives across the schoolyard”, se entiende que el ser y hacer de Gloria es infinito, y por lo tanto que viva “across the schoolyard” es sólo otro más de sus atributos definitorios. Todos sabemos de qué Gloria se está hablando.

⁵³ Excepto a la familia Cordero (de la cual Esperanza es la hija mayor), la familia Vargas y la familia Ortiz.

para Jorge Luis Borges toda palabra es una metáfora muerta, para Cisneros todo apellido será una relación humano-espacio muerta.

3.2 Fuera de la casa

Con base en el apartado anterior, ahora se entendería por qué *HMS* comienza con la micro-narración de todos los lugares donde los Cordero han vivido antes de llegar a la calle Mango, pues Esperanza sabe que el lugar que ocupa no es un hecho gratuito, sino que es el producto de un cúmulo de traslados y, en consecuencia, de traducciones, es decir, el hoy diegético de la narradora está formado por un cernimiento entre lo que conserva de las experiencias geográficas anteriores y lo que ha desechado de ellas. Este hecho es importante, pues “El espacio en el que evoluciona el personaje puede tener también un valor simbólico de proyección de su interioridad” (Pimentel, *El Relato en Perspectiva* 79). Cada nuevo ámbito implica un nuevo diálogo con ese lugar. Cada territorio ofrece diferentes restricciones. Cada espacio demanda distintas reglas, “pues no se hace en los Campos Elíseos lo que se hace en el barrio de la Goutte d’or” (Pimentel, *El Relato en Perspectiva* 79). Y este punto cobra sentido cuando se observa el mecanismo lugar-persona en la obra. Esperanza, a través de su focalización, construye el espacio diegético como un cúmulo de círculos de representación.

En el capítulo “Those Who Don’t” Esperanza narra que la interacción con otras comunidades es hostil. Cuando los habitantes de Mango Street incursionan en otros barrios, se les mira con desconfianza; de manera recíproca, ella relata: “those who don’t know any better come into our neighborhood scared” (28). En este primer círculo, la narradora expresa la violencia epistemológica⁵⁴ que los de fuera ejercen sobre los habitantes de Mango Street,

⁵⁴ Entendido como la invisibilización del otro al negarle la posibilidad de representarse por sí mismo. Concepto tomado y parafraseado de Gayatri Spivak en “Can the Subaltern Speak?”.

puesto que ese miedo irracional nace de una representación distorsionada de la otredad. Así es como se da dicha violencia.

En un segundo plano, el círculo se reduce espacialmente a la calle Mango. Esperanza nota que su amiga Sally adopta diferentes actitudes dentro y fuera de Mango Street: “you become different Sally” (82).⁵⁵ Esto comienza a apuntar hacia la idea de que esta calle es otro-espacio en relación con lo que sucede fuera de ella. Así, por ejemplo, en “The First Job” la narradora cuenta su experiencia del primer trabajo, en un taller de revelado fotográfico. En este lugar, fuera de Mango Street, Esperanza narra que un día un hombre oriental le pidió un beso por ser su cumpleaños, a lo cual la niña accedió; pero al acercarse, el adulto volteó la cara, la tomó del rostro y la besó en la boca (55). Ahí termina el capítulo. A través de esas experiencias, que suceden fuera de su calle, la protagonista va formándose una idea de que el exterior es peligroso y, en consecuencia, el interior es un espacio de refugio. Un tercer ejemplo lo encontramos cuando Esperanza pide asilo en un comedor que pertenece a una iglesia cercana. La Madre Superiora le niega la ayuda y la entrada al comedor, después pretexto que no puede aceptarla porque vive muy cerca (dato que inventa la monja). Después acerca a la niña a la ventana para identificar su casa: “that one? She said, pointing to a row of ugly three-flats, the ones even the raggedy men are ashamed to go into. Yes, I nodded even though I knew that wasn’t my house” (45). Se repite el fenómeno de la violencia epistemológica al tratar de ubicarla en un espacio deteriorado, cuando ni siquiera la conoce. Por último, está el caso de Cathy, quien se mudará y le ofrece su amistad a Esperanza, pero sólo mientras está dentro de Mango Street: “Okay. I’ll be your friend. But only till next Tuesday. That’s when we move away” (13). Así se instaura la idea de que las relaciones

⁵⁵ Queda claro que la ausencia de una coma apositiva, de un “indefinite article”, o de una pluralización del objeto directo no reduce su valor semántico.

humanas florecen sólo dentro de la calle Mango, lo que a su vez refuerza el sentido negativo proveniente del exterior.

El caso más relevante y revelador es la descripción de la familia Cordero. La relación entre hermanos y hermanas es un parteaguas porque se establece la estructura entre personas y espacios: “they’ve got plenty to say to me and Nenny inside the house. But outside they can’t be seen talking to girls” (8). Las relaciones cálidas interpersonales pertenecen al espacio interior de la casa; hecho que reafirma la imantación del exterior como un espacio desprovisto de humanidad. Esta estructura, que se repite, conforma el tercer círculo.

Los tres planos exponen el principio de que afuera hay violencia y, por lo tanto, hay que recluirse/orientarse hacia adentro. En el nivel del barrio, quienes vienen de fuera catalogan la comunidad de Esperanza como un lugar peligroso; en el nivel de calle, la narradora sufre abuso y discriminación en otras calles; y en el nivel de casa, se aprende que la indiferencia y el silencio existen de la puerta hacia afuera. Poco a poco cada círculo va obligando a Esperanza a retraerse hacia un centro más íntimo, pero también más reducido. El exterior la empuja del barrio, de las calles, hasta al interior de su casa.

3.3 Dentro de la casa

El apartado anterior, entonces, conduce al lector a focalizar su atención sobre el interior de las casas y explorar qué dinámicas entran en juego ahí.

En “Alicia Who Sees Mice” la madre de Alicia muere y la hija hereda sus roles dentro del hogar. Cada día, antes de ponerse en marcha hacia la escuela, Alicia debe realizar ciertas tareas para mantener el flujo de actividades familiares. Después de la escuela, las tareas académicas son sustituidas por las tareas en el hogar y, por lo tanto, cualquier resquicio temporal debe ser aprovechado para descansar; por ello, el padre de Alicia le enseña que “a

woman's place is sleeping so she can wake up early" (31). De tal modo que la casa (y sus pobladores) le restringen libertad a Alicia. Para ella, el hogar es un calabozo donde se le obliga a trabajar a sus escasos 12 o 13 años.

A Marin las obligaciones también la constriñen a la reclusión dentro del hogar: "she can't come out – gotta baby-sit with Louie's sister – but she stands in the doorway" (23). Esperanza, aunque no lo manifieste, comprende que hay algo turbio en la ausencia exterior de sus amigas/vecinas. Vislumbra que algo no está bien y por ello resalta ese no-cuerpo en la calle: "we never see Marin until her aunt comes home from work" (27). Poco a poco, la narradora comienza a notar que si bien es cierto que el exterior le ha sido hostil, el interior no es un nido de amor para todos.

El caso más importante es el de Sally. Esperanza la describe como una niña hermosa, demasiado hermosa para el padre. Por esta razón no la deja salir de casa ("her father says to be this beautiful is trouble") y manifiesta: "she can't go out" (81). El encierro llega a tal grado que un día la ve platicando con un muchacho y, cuando Sally vuelve a casa, la golpea. El hogar para Sally se vuelve tan asfixiante que decide huir por medio del matrimonio. Sin embargo, ya casada, su situación no cambia realmente, puesto que "she sits at home because she is afraid to go outside without his permission" (102). De tal modo que el hogar del padre y, después, el hogar del esposo se vuelven espacios de encierro.

Los casos de Alicia, Marin y Sally permiten explorar qué sucede tras puertas cerradas. Gaston Bachelard es claro en su perspectiva acerca de la casa: "si nos preguntaran cuál es el beneficio más precioso de la casa, diríamos: la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz" (Bachelard 29). Y si para él la casa alberga y protege, para Cisneros encierra y aísla. Esto se esclarece al observar los distintos casos de reclusión en *HMS*, pero si quedara alguna duda, bastaría con leer (por segunda vez) esta cita

de la misma autora: “I have lived in the barrio, but I discovered later on in looking at works by my contemporaries that they write about the barrio as a colorful, Sesame Street-like, funky neighborhood. To me the barrio was a repressive community” (“The Story Behind the Story” 13). Como tal, si Esperanza sufre de violencia epistemológica por parte de habitantes de otras comunidades, Cisneros retrata otro tipo de violencia epistemológica. El barrio no es un espacio de crimen pero tampoco es un cuento de hadas. *HMS* opone resistencia a ambas representaciones que son tan opuestas como dañinas.

Un segundo grupo de mujeres encerradas son aquéllas que, a diferencia de Alicia, Marin y Sally, espían la libertad del exterior a través de una ventana. La primera en orden textual y diegético es la bisabuela de la narradora Esperanza, Esperanza. La bisnieta cuenta que Esperanza-bisabuela era una yegua salvaje, pero llegó el bisabuelo y la domó, raptó y encerró en casa: “she looked out the window her whole life, the way so many women sit their sadness on an elbow” (11). Del mismo modo, Mamacita se la pasa encerrada en ese nuevo país, en esa nueva casa, por varios miedos al exterior. Cuando está melancólica y extraña México, pone la radio y canta; todo esto lo observa la protagonista desde la calle: “she sits all day by the window” (77). El primer grupo de mujeres encerradas dan la impresión de desaparecer debido a su no-presencia física, pero este segundo grupo intensifica más la idea de encierro, pues las mujeres recluidas que se asoman por la ventana dan la impresión de estar representando el arquetipo de la princesa que necesita ser rescatada. Por ejemplo, en “Rafaela, who is [...] getting old from leaning out the window so much, gets locked indoors” (79) vemos a otra mujer aislada que se posa sobre la ventana de su recinto, pero además para conseguir algún producto de la tienda debe recurrir a una estrategia interesante:

A long time passes and we forget she is up there watching until she says: Kids, if I give you a dollar will you go to the store and buy me something? She throws a

crumpled dollar down and always asks for coconut or sometimes papaya juice, and we send it up to her in a paper shopping bag she lets down with clothesline (80).

Rafaela se convierte en Rapunzel. Rafaela se trastoca en la princesa encerrada en la torre que espera a un príncipe que la rescate; y a través de ella, todas las demás mujeres encerradas en *HMS* se transforman también en este arquetipo. Del mismo modo que Cisneros denuncia la representación infantil del barrio, aquí denuncia la representación de la mujer en los cuentos de hadas.

Ante tal panorama surge una inquietud, si las mujeres en Mango Street son las princesas encerradas ¿quién será el príncipe que las rescate? Y dado que los personajes masculinos no pueden ser porque en su mayoría desaparecen, entonces tendrá que ser alguien no masculino y una mujer no encerrada, que de hecho tampoco es adulta: Esperanza. Desde el comienzo, se vislumbra esta personalidad subversiva (“Esperanza. I have inherited her name, but I don’t want to inherit her place by the window” [11]) y conforme avanza la obra va cobrando más y más fuerza (“I want to be all new and shiny. I want to sit out bad at night [...] Not this way, every evening talking to the trees, leaning out my window, imagining what I can’t see” [73]) hasta que hacia el final logra identificar la casa como un lastre para la mujer: “My mother says when I get older my dusty hair will settle and my blouse will learn to stay clean, but I have decided not to grow up tame like the others who lay their necks on the threshold waiting for the ball and chain” (88). Nuestra heroína incluso busca renombrarse como tal (“Zeze X”, una fusión entre El Zorro y Malcom X).

En resumen, como vimos antes, los círculos de opresión obligan a Esperanza a recluirse, cada vez más, hacia un adentro, hacia su centro espacial y espiritual: la casa en la calle Mango. Aprende que debe refugiarse en un espacio no-afuera; sin embargo, en este apartado, sale a relucir el engaño que se perpetra en el apartado anterior: el hogar como seno

protector. En *HMS* las casas se tornan espacios de reclusión y, a su vez, transforman a las mujeres en damiselas en peligro. Esperanza ahora entiende que también debe huir hacia un lugar no-adentro. Lejos de caer en una contradicción, y sobrepasando el nivel de la paradoja, lo que hace Esperanza es exponer que la violencia no puede ser entendida bajo estructuras binarias. Aquí radica su resistencia espacial. Entre el afuera-visible y el adentro-no-visible lo único que media es la casa misma, sus paredes, ventanas y puertas, justo como Esperanza misma, que se encuentra entre dos espacios, entre dos roles, entre dos idiomas, entre dos culturas. Niña y espacio se homologan por ser los elementos a través de los cuales los fenómenos cobran matices: “like it or not you are Mango Street” (107). Al igual que la casa, Esperanza queda atrapada entre un adentro-oculto y un afuera-visible, justo como los árboles con los cuáles ella se identifica. Los árboles engañan; parecen estar pasivos, pero en realidad ejercen una violencia hacia abajo y hacia arriba; del mismo modo, Esperanza no sólo funge como un agente pasivo que observa su alrededor, sino que se aferra a eso que la inmoviliza para impulsarse y lograr la verticalidad libre que al globo rojo se le niega:⁵⁶ “their strength is secret. They send ferocious roots beneath the ground. They grow up and they grow down and grab the earth between their hairy toes and bite the sky with violent teeth and never quit their anger. This is how they keep” (74).

3.4 Movilidad en el espacio

Si los espacios en *HMS* son opresores, entonces todo aquello que logre desplazarse por entre ellos por antonomasia será un ente transgresor... al menos en apariencia.

⁵⁶ “Until then I am a red balloon, a balloon tied to an anchor” (9).

Primero están los casos donde el movimiento es nulo. Parecido al personaje de Evelyn en *Dubliners*, Ruthie experimenta una parálisis general que alcanza su punto máximo cuando se queda inmóvil ante la espera de amigos: “Ruthie stood on the steps wondering whether to go” (68). Al final los amigos se van y ella no reacciona. En “Gerald No Last Name” se narra cómo un inmigrante ilegal sufre un accidente, pero muere por negligencia médica: “And maybe if the surgeon would’ve come, [...] if the surgeon had only come, they would know who to notify and where” (66). La inmovilidad del cirujano contribuye a la muerte de Gerald. La inmovilidad se retrata como una no-praxis que implica consecuencias. Este fenómeno tiene incluso representaciones simbólicas, como el caso de la madre de Esperanza: “I could’ve been somebody, you know? my mother says and sighs. She has lived in this city her whole life. She can speak two languages. She can sing opera. She knows how to fix a T.V. But she doesn’t know which subway train to take to get downtown” (90). No saber cómo desplazarse por el metro subterráneo de la ciudad no es una tragedia; el valor de este ejemplo radica en su simbolismo. Una madre con tantas capacidades humanísticas no sabe tomar un simple transporte público. El metro se torna un símbolo de movilidad, incluso socio-económico, que la madre no sabe utilizar y por ello permanece en una parálisis existencial. Esta misma imagen la vemos en Esperanza, cuando se autosimboliza: “I am a red balloon, a balloon tied to an anchor” (9). Es un ser destinado a volar, pero permanece sujeto a un ente terrestre.

Después están los personajes que intentan moverse pero fracasan. Por un lado, está el caso de Meme, quien en un concurso salta, pero sufre consecuencias: “this is the tree we chose for the First Annual Tarzan Jumping Contest. Meme won. And broke both arms” (22). Y por el otro lado, está Angel Vargas, quien de manera similar emula volar, pero se accidenta: “Angel Vargas learned to fly and dropped from the sky like a sugar donut, just like a falling

star, and exploded down to earth without even an ‘Oh’” (30). De acuerdo con *Bloom’s Guides*, estos episodios simbolizan la imposibilidad de escapar del barrio.⁵⁷ Como tercer ejemplo, está la tía Lupe, quien fue una gran nadadora, pero tras caerse de un taburete (“the story that she fell very hard from a high step stool [...] is true” [59]) queda parálitica y en cama por el resto de su vida. Tal pareciera que si los personajes no aceptan su destino de parálisis, no sólo serán frenados, sino heridos gravemente para que no se repita la osadía de intentar desplazarse. El ejemplo más claro se encuentra en “Louie’s, His Cousin & His Other Cousin” cuando un habitante de Mango Street se roba un coche Cadillac y regresa para pasear a los niños de esta calle, pero la policía lo arresta (24-25). Se repite el patrón; alguien consigue un medio para desplazarse, logra moverse, sale del barrio e, incluso, regresa para transportar a otros (la misma tarea que le han vaticinado a Esperanza), pero es arrestado, lo confinan a la inmovilidad física. Entonces, los personajes están obligados a no moverse, y cuando desafían esta ley casi bíblica, son castigados e inmovilizados en un estado más asfixiante que el anterior.

Un tercer grupo se distingue de los dos anteriores: los que se mueven sin lograr moverse. Cuando el Cadillac pasea a los niños, en realidad nunca fueron a ningún lugar, pues Esperanza confiesa que ellos “rode up the alley and around the block six times” (24). Pudiendo ir a cualquier lado, el ladrón decide moverse en círculos. Otro caso relevante donde se adquiere un medio de transporte es el de Esperanza y sus amigas. Entre cinco niñas cooperan y se hacen de una bicicleta, misma que deciden usar entre todas simultáneamente, pero su recorrido no es “progresivo”, sino circular: “we ride fast and faster. Past my house, sad and red and crumbly in places, past Mr. Benny’s grocery on the corner, and down the

⁵⁷ “His broken arms suggest that few can escape the barrio” (“List of Characters” 16).

avenue which is dangerous. Laundromat, junk store, drugstore, windows and cars, and around the block back to Mango” (16). Esta circularidad en el desplazamiento de los personajes que logran moverse en el espacio narrativo de *HMS* nos dice que realmente no van a ningún lugar; el movimiento, entonces, se torna un engaño. Todo este movimiento resbaladizo se concentra en una plática entre Esperanza y su madre: “you want to know why I quit school? Because I didn’t have nice clothes. No clothes, but I had brains. Yup, she says disgusted, stirring again. I was a smart cookie then” (91). No es gratuito que, mientras la señora Cordero narra por qué no logró una meta, ella esté dándole vueltas a la sopa. El movimiento circular de “stirring” representa el regreso a una inmovilidad que tuvo su comienzo con la bisabuela Esperanza.

Aunado a los tres grupos anteriores, se añade un cuarto: los que esperan. El tema de la espera en *HMS* viene (también) desde la bisabuela Esperanza, quien en el nombre llevó su sino: esperar, ser rescatada. Este destino le es heredado a la protagonista por medio del nombre: “my name [...] means waiting” (10). Y se extiende a otras mujeres en la calle Mango, por ejemplo “Marin [...] is waiting for a car to stop, a star to fall, someone to change her life” (27). La espera radica en la esperanza de que un agente externo active el movimiento, tal como en el caso de Ruthie, quien vive un hiato conyugal, pero no toma las riendas de su vida, sino que espera a que el esposo vaya por ella y la rescate de casa de su madre; por ello, desde sus ojos heroicos, la narradora se pregunta: “only thing I can’t understand is why Ruthie is living on Mango Street” (69). Y llega a tal grado este fenómeno que incluso el cuerpo femenino, las caderas, se personifican: “ready and waiting like a new Buick with its keys in the ignition. Ready to take you where?” (49), pues se les asigna la característica humana de la espera. Pero tal espera va cobrando otros roles conforme avanza la obra. El ejemplo más extremo sucede cuando Esperanza está parada a la orilla de un carnaval esperando a su amiga. Esta espera la vuelve vulnerable y víctima de abuso sexual. Ante tal

acto, la protagonista no culpa a los abusadores, ni a las circunstancias, ni a otra cosa que no sea la espera sin esperanza: “I was waiting [...] I waited such a long time [...] but you never came, you never came for me” (99). De tal modo que la espera se va imantando de una cualidad negativa a lo largo de *HMS*. La esperanza aquí no es la llama que mueve a la humanidad a no rendirse, sino la esperanza que Pandora encierra en su vasija; es la esperanza negativa, la griega, aquélla que inmoviliza al ser humano y lo coarta de acción.

Por ello, al entender esto, Esperanza desea cambiar de nombre, para cambiar su sino. Este deseo de cambiar se sustenta en el único ejemplo positivo de espera en toda la obra, cuando Esperanza acompaña a su mamá al metro: “I hold her hand very tight while we wait for the right train to arrive” (90). Esta espera sí lleva a otro lugar fuera de Mango Street; este transporte sí las sacará del barrio. Esta Esperanza desafía todos los grupos anteriores al proponerse irse de Mango Street: “one day I will go away” (110). No se quedará “inmóvil al borde del camino”, ni será castigada por intentarlo, tampoco se moverá en círculos, ni se quedará esperando como en el carnaval, no. Dejará de ser ese globo rojo atado a un ancla que espera quien la desate y se irá: “One day I will pack my bags of books and paper. One day I will say goodbye to Mango. I am too strong for her to keep me here forever” (110). Dejará de ser ese globo atado, ese árbol atrapado en el cemento o la bicicleta que no avanza, para devenir en una ola del mar o en una nube del cielo que se mueven libremente y en espacios ajenos al piso, justo como lo expresa su poema:

I want to be
like the waves on the sea,
like the clouds in the wind,
but I'm me.
One day I'll jump
out of my skin.

I'll shake the sky
like a hundred violins. (60-61)

Y, sin embargo, Esperanza regresará a Mango Street, pero no como Meme o Angel que regresan al suelo y se impactan contra él, ni regresará como la bicicleta o el Cadillac en círculos infinitos, sino que como la heroína que se propone ser (esbozada como tal en el apartado 3.3) regresará a rescatar a todos: “they will not know I have gone away to come back. For the ones I left behind. For the ones who cannot out” (110). Este afuera no es físico, sino un afuera del todo. El afuera de Esperanza fue crear su agencia, por lo tanto la promesa será “agenciar” al resto. Su regreso no es un círculo, sino una espiral. Esperanza no será la esperanza griega abúlica, sino el agente que puede moverse libremente por los espacios confinados de *HMS* y emancipar a todos. Su resistencia yace en el hecho de poder desplazarse y empujar a los demás.

Esperanza des-espera

En el capítulo anterior se analizaron acontecimientos lingüísticos que no se hallan en grandes cantidades en *HMS*; éste no es el caso del espacio. El lugar es un todo envolvente en la obra. La narración comienza con el vaivén geográfico de los Cordero y termina con una promesa de escape de la calle Mango. Los personajes comparten la misma ubicación y hasta el nombre de la obra está entretelado por el espacio en su totalidad. El lugar define los límites territoriales de cada personaje, pero también define a los personajes. El apellido toponímico es inexistente y en su lugar está la descripción geográfica de donde residen los personajes. Esto marca el paso de un fenómeno cuantitativo a uno cualitativo, pues el lugar deja de interactuar extrínsecamente con los habitantes del barrio para evolucionar a otra relación: ser el personaje.

El exterior (cercano, medio y lejano) violenta epistemológicamente a Esperanza y la orilla a recluirse en un círculo cada vez más pequeño y aislado que tiene como epicentro su casa. No obstante, en el interior también hay violencia. Ella lo atestigua con un primer grupo de mujeres que están sometidas al confinamiento por las labores del hogar; son mujeres sin un cuerpo que ocupe la calle. Un segundo grupo se conforma por las mujeres que viven encerradas asomándose por una ventana, lo que las transforma en el arquetipo de la princesa atrapada en la torre y que necesita ser rescatada por un príncipe. Violencia afuera y violencia adentro. ¿Qué opciones geográficas le dejan a Esperanza para refugiarse? Ninguna. La protagonista es oprimida por ambas fuerzas y la deportan a un espacio que no es ningún espacio, la relegan a un margen, la obligan a sumergirse en el éter joyceano de *Dubliners*: la estasis.

Por ello cobra tanta importancia el tema del movimiento en *HMS*. El espacio está definido por las atribuciones significantes que los personajes realizan. Un primer grupo no se mueve; después están los Ícaros y Prometeos, que desafían su destino (al moverse), pero son castigados; el tercer lugar lo ocupan los Sísifos, que se desplazan pero sobre el mismo punto sin lograr avanzar a ningún lado; y por último están las Penélopes, quienes se pasan la vida esperando. Sólo un personaje podrá sobreponerse a todos estos arquetipos heredados: Esperanza. Así como Leopold Bloom pasa por entre Buck Mulligan y Stephen Dedalus, entre Escila y Caribdis, entre el dogma y el misticismo, entre Aristóteles y Platón, del mismo modo Esperanza atraviesa la bipolaridad de la violencia y los distintos círculos del infierno estático de la calle Mango.

Conclusiones generales

The House on Mango Street presenta, entonces, al menos tres formas de resistencias: al género literario, al inglés estándar y a la estasis espacial.

La resistencia del género literario yace en la indefinición genérica de la obra. Tiene elementos del género de la novela, pero no los suficientes para ser una novela. Tiene, del mismo modo, elementos para conformar un compendio de cuentos, pero no logra integrarse como tal. Si fuera una novela, carecería de desarrollo en las unidades de acción, de marcadores temporales, de unidad diegética; si fuera un compendio de cuentos, le sobrarían intrusiones de personajes, encadenamientos temáticos, la presencia de un solo narrador. *HMS* se ubica en una marginalidad entre géneros literarios; sin embargo, esta indefinición, esta obra abierta con episodios cerrados, este texto que es y no es, la insertan en un subgénero conocido como ciclo cuentístico, pero tal etiqueta no termina por definirla.

En el rubro lingüístico, la obra presenta un abanico rico en ejemplos de cómo se resiste al inglés estándar. No sólo es la capacidad de los escritores chicanos para echar mano del *code-switching*, del bilingüismo o del chicanismo,⁵⁸ sino que la obra presenta juegos lingüísticos que atraviesan una miríada de campos morfosintácticos que abarcan desde la unidad mínima de significado en el lenguaje (la palabra) hasta las oraciones complejas (compuestas por *main clauses* y *subordinate clauses*). Estos juegos lingüísticos van allende la mera españolización del inglés, puesto que al deconstruirlos emana un exceso de significado; una plétora semántica que, además, tiene la virtud de exponer la psique chicana como si fueran mensajes ocultos en el propio lenguaje y que, al parecer, sólo otro chicano

⁵⁸ Los tres conceptos no son sinónimos. Hablar inglés y español no hace a un chicano (pues el caló se adquiere, no se aprende) y cambiar de idiomas (*code-switching*) no es exclusivo del chicano.

podiera descifrar. El lenguaje en *HMS* se resiste al inglés estándar, a la comunicación empobrecida, y apodera la palabra como un ente que trasciende su naturaleza utilitaria y no sólo transporta pensamiento, sino que es pensamiento.

En el tercer capítulo se estudió el espacio en la obra y su relación con los personajes. A través del recurso de sustituir el apellido por la ubicación geográfica del personaje, Cisneros se resiste a definirlos por medio del instrumento de herencia patriarcal (apellido paterno) y revierte la naturaleza del apellido toponímico, exponiendo cuán interrelacionados están los personajes con el espacio, puesto que se implican y se explican el uno al otro. En el exterior, la violencia orilla a Esperanza a recluirse en su casa; pero al observar el interior de las casa en Mango Street, se percató de que la violencia también vive en el seno del hogar. Dicho fenómeno acusa una violencia que no puede aprehenderse en términos binarios. La obra se resiste a exponer la violencia como un fenómeno simple. Por último, al analizar la movilidad dentro del espacio, surge un paradigma: no hay movimiento; cuando lo hay, es castigado; cuando no es castigado, se desplaza en círculos; y los que no entran en estas dinámicas, se representan como entes pasivos y dependientes de un agente externo que los active. Sólo Esperanza se erige como un ente libre.

La resistencia *per se* no es subversiva; pero basta con que afloje un tornillo de la maquinaria para que valga la pena. *HMS* es ejemplar en su tarea de resistir. Los géneros literarios a los cuales se resiste no son gratuitos; por un lado está la novela, que nace junto con el capitalismo y que es el texto, por excelencia, que da voz al individuo por sobre la sociedad; y por otro lado está el cuento, que es el género estadounidense por antonomasia. Sandra Cisneros, a través de *HMS*, se resiste a expresarse por medio del género del capitalismo y del género estadounidense; los reinventa para darle voz a una niña chicana, que tampoco se identifica con su medio capitalista (puesto que es pobre, mujer y niña), ni su

medio geográfico de EEUU (pues es chicana y no se siente identificada con los estadounidenses). En segundo lugar, la psique chicana se resiste a expresarse a través del inglés estándar. La lingua franca del siglo XX no alcanza para transmitir la experiencia chicana. Los juegos lingüísticos, junto con sus excesos de significado, son manifestaciones de la voluntad de Cisneros por implosionar el idioma y buscar fisuras a través de las cuales transmitir lo chicano. Parece un intento por responderle a Gayatri Spivak: “Can the subaltern speak?” Esperanza dice sí; y lo reafirma por medio de su narración. Y por último, Esperanza se resiste al espacio engañoso de *HMS*. Tanto el nulo movimiento, como el movimiento castigado y el movimiento sin avance parecen simbolizar la condición social en EEUU: es una metáfora del engaño del movimiento en la escala socioeconómica, la cual Esperanza sí logra trascender y hasta con una promesa reivindicadora, pues volverá por todos los demás y los ayudará a salir de Mango Street.

Escapar de los cánones literarios, de la lingua franca y de la estasis espacial convierte a *HMS* en una línea de fuga. Su esencia escapista es la fisura por medio de la cual se devela su naturaleza: es una literatura menor. Este tipo de literatura no se refiere a su nivel de literaturidad ni a que pertenece a un idioma menor, sino que es el producto que una minoría logra crear dentro de una otredad mayor (Deleuze y Guattari, *Por una Literatura Menor* 28). *HMS* se gesta como marginalidad del canon, del inglés y del espacio, y como tal, sería *contra natura* incorporar el texto a algún discurso mayor, pues perdería su fuerza contestataria, tal como lo explica Poey:

It is not the text [itself that is] problematic, since [it does] engage in layered critiques and proposes [its] own aesthetics. Rather, it is [its] acceptance as representative that is troubling, given that [this does] provide opportunities for easy incorporation, which erases [the book’s] transformative possibilities (281).

Por esta razón Sandra Cisneros ha rechazado ser incorporada a la *Norton Anthology of American Literature*, ya que el acto de incluirla implica excluir otras voces chicanas y/o latinas, y al mismo tiempo abandonaría la periferia para ser incorporada por el centro.

De tal modo que *HMS*, justo como el título de esta tesis lo indica, puede reducirse a la dicotomía fallida que encierra la frase: es pero no es. Sandra Cisneros busca no definir fenómenos/eventos/entes por modelos binarios. Si algo no es A, no significa que entonces sea B; por ejemplo *HMS* no es una novela, pero tampoco es una colección de cuentos. Esperanza replica el mismo sistema de división. En “And Some More” colisionan los dos modelos de representación de la otredad; mientras Esperanza declara haber leído que los esquimales tienen 30 nombres diferentes para la nieve; Lucy la confronta: “there ain’t thirty different kinds of snow, Lucy says. There are only two kinds. The clean kind and the dirty kind, clean and dirty. Only two” (35). Bajo la perspectiva de Lucy, la nieve o es blanca o no es blanca; si trasponemos este razonamiento al contexto del chicano, entonces sólo existen dos tipos de personas en EEUU, los blancos y los no blancos (es decir, los negros, los latinos, los orientales, los indios y un gran etcétera). Esperanza contraargumenta al enseñarles que las nubes tienen diferentes nombres al igual que las personas. Y mientras esta conversación toma lugar, la narración se fragmenta por la introducción de 32 nombres en 13 secciones grupales que finaliza con el nombre de las cuatro implicadas en la discusión: Rachel, Lucy, Esperanza y Nenny. Empezar con los 30 nombres que los inuit utilizan para la nieve, fragmentar la narración y terminar con los 32 nombres de los habitantes de Mango Street logra un efecto de montaje textual que homologa la nieve y las personas pero desde la perspectiva plural de Esperanza. Mientras Lucy es la voz del monologismo, Esperanza crea un contraste por la vía del dialogismo. Esta lucha de perspectivas debería obligar a Lucy a preguntarse (con base en su propia categorización) a qué tipo de nieve pertenece, ¿a la limpia

o a la sucia? Y obliga al lector a preguntarse qué sistema de representación debe adoptar y adaptar, ¿la monoglosia o la heteroglosia?

Este fragmentar para reconstruir permea toda la obra. En “Elenita, Cards, Palm, Water”, Elenita le lee a Esperanza las cartas del Tarot y le vaticina “an anchor of arms” y “a home in the heart”, declaraciones que la niña no entiende. En “The Three Sisters”, las comadres/brujas le leen la mano a la protagonista y le vaticinan que logrará irse del barrio. Después de haber trabajado en un estudio fotográfico comparando los negativos con las fotos reveladas, Esperanza trata de recrear el acto de leer fragmentos en “Born Bad”. La narradora observa las fotografías en la casa de su tía parapléjica e intenta adivinar entre cuáles fotos habrá sucedido el accidente que la esclavizó a una cama. En los tres ejemplos se lee algo físico, pero la lectura es metafísica; se trata de una lectura metafórica en *HMS*, en la cual “Cisneros forces the reader to do what Esperanza must do – to make sense of these disjointed parts and fragments and construct them into a life, an experience, a narrative” (Karafilis 224). Cuando Elenita le pide a Esperanza leer dentro de un vaso con agua, ésta sólo ve agua; y esto me hace pensar que, quizá, Cisneros nos entrega su libro esperando que no sólo veamos un libro, sino algo más.

Por ejemplo, el título de la obra *The House on Mango Street* refiere a la construcción física donde vive Esperanza y su familia, los Cordero. Es el nombre del texto, es la bienvenida al lector, es un condensador de la historia diegética, y es el centro sobre el cual gira la narración. Sin embargo, si se lee del modo que Esperanza trata de leer las fotos, del modo que las comadres y Elenita leen los objetos y del modo que Cisneros espera que aprendamos a leer, se revelará que la “house on Mango Street” esconde un secreto. A través de una traducción interlingüística, el lector podrá apreciar que las siglas del título (omitiendo el artículo) forman “HOMS”, el cual funge como una transliteración de su homónimo oral-

auditivo “HOMES” (həʊmz).⁵⁹ De tal modo que, “homes” es el mensaje escondido que encierra el título de la obra. La “house” vela el “home”. La casa es el espacio que se ve desde afuera, mientras que el hogar es un espacio interno que se oculta al interior de la casa. De la misma forma, el título es la fachada que invita y obstaculiza, simultáneamente, a desentrañar su íntimo misterio: uno ve la casa, pero hay que encontrar el hogar. El hogar se esconde en la casa. Desde el inicio, Cisneros indica cómo se debe leer su obra: con los ojos de Esperanza, con Esperanza, con esperanza.

Los fragmentos ocultan su lectura, el título encierra el método, la casa difumina el hogar y Esperanza... alberga la esperanza.

⁵⁹ Se debe puntualizar que también puede hacer referencia al apodo de los cholos chicanos en California, los “hommies” o “hommes”.

Apéndice A

Errores en *HMS* ordenados por campos lingüísticos

Vocabulary		
1	“a real house that would be ours for always” (4)	For ever
5	“They’re okay except don’t lean on the candy counter” (12)	but
10	“you can get lost easy” (19)	Easily
18	“They think it’s funny. They are without respect for all things living” (29)	Vocabulary-syntax
33	“only I don’t want to” (47)	Vocabulary Syntax
36	“good lucky you didn’t come yesterday” (62)	vocabulary
38	“Only I don’t get it” (64)	Voc-syntax
48	“Minerva cries because her luck is unlucky” (84)	vocabulary
50	“but I have decided not to grow up tame like the others” (88)	vocabulary
65	“why did she march so far away?” (110)	vocabulary

Possession		
2	“Carlos’ hair is thick” (6)	Carlos’s
40	“some friends of Edna’s came to visit” (68)	possession

Incomplete sentence		
3	“My great-grandmother. I would’ve liked to have known her” (10-11)	Incomplete sentence
4	“I wonder if she made the best with what she got or was she sorry because she couldn’t be all the things she wanted to be. Esperanza. I have inherited her name, but...” (11)	Incomplete sentece
7	“Mine today, Lucy’s tomorrow and yours day after” (15)	Incomplete sentence
16	“I know. Is waiting for a car to stop” (27)	Incomplete sentence
20	“Is a good girl, my friend, studies all night” (32)	Incomplete sentence

21	“Is afraid of nothing” (32)	Incomplete sentence
22	“Is afraid of nothing except four-legged fur. And fathers.” (32)	Incomplete sentence
37	“The top of the refrigerator busy with holy candles, some lit, some not, red and green and blue, a plaster saint and a dusty Palm Sunday cross, and a picture of the voodoo hand taped to the wall” (63)	Incomplete sentence
44	“Him and his friends sitting on their bikes in front of the house, pitching pennies.” (72)	Incomplete sentence
45	“Lois who can’t tie her shoes.” (73)	Incomplete sentence
49	“Minerva cries because her luck is unlucky. Every night and every day. And prays.” (84)	Incomplete sentence
52	“And would’ve come too” (93)	Incomplete sentence
55	“This, I suppose, was the reason why we went there. Far away from where our mothers could find us. We and a few old dogs who lived inside the empty cars.” (95)	Incomplete sentence
63	A House of My Own “Not a flat. Not an apartment in back. Not a man’s house. Not a daddy’s. a house all my own. With my porch and my pillow, my pretty purple petunias. My books and my stories. My two shoes waiting beside the bed. Nobody to shake a stick at. Nobody’s garbage to pick up after. Only a house quiet as snow, a space for myself to go, clean as paper before the poem.” (108)	A chapter, two paragraphs without a verb.
66	“They will not know I have gone away to come back. For the ones I left behind. For the ones who cannot out” (110)	Incomplete sentence

Apposition		
8	“But me and Nenny, we are more alike” (17)	Strange apposition
9	“so in the dark we look and see all kinds of things, me and Nenny” (19)	Strange apposition

11	“The owner, he is a black man who doesn’t talk much and sometimes if you didn’t know better you could be in there a long time before your eyes notice a pair of gold glasses floating in the dark” (20)	Strange apposition
12	“Me, I never said nothing to him” (20)	Strange apposition
29	“Take them shoes off” (41)	Strange apposition
46	“Then she can’t go out. Sally I mean” (81)	Strange apposition
55	“This, I suppose, was the reason why we went there. Far away from where our mothers could find us. We and a few old dogs who lived inside the empty cars.” (95)	Strange apposition
58	“The baby died. Lucy and Rachel’s sister.” (103)	Strange apposition
59	“they must’ve known, the sisters.” (104)	Strange apposition

Syntax

13	“Around the back is a yard” (22)	Syntax
14	“Downstairs from Meme’s is a basement apartment” (23)	Syntax
19	“Close your eyes and they’ll go away, her father says, or You’re just imagining” (31)	Syntax
33	“only I don’t want to” (47)	Vocabulary Syntax
35	“Aunt Lala said she had found a job [...] and how old was I” (54)	Wrong double Questions
38	“Only I don’t get it” (64)	Voc-syntax
41	“in his apartment are boxes and boxes” (71)	Syntax
47	“but already she has two kids” (84)	Syntax

Conjugation

15	“She says he didn’t get a job yet” (26)	Conjugation
27	“Who give you those?” (41)	Conjugation
30	“Take them shoes off before I call the cops, but we just run” (41)	conjugation

Direct-indirect voice		
17	“the boys who do pass by say stupid things like I am in love with those two green apples you call eyes, give them to me why don’t you.” (27)	Direct-indirect voice
23	“You all see that cloud, that fat one there? Darius said, See that? Where?” (34)	Direct-indirect voices
51	“But who believes her. A girl that big, a girl who comes in with her pretty face all beaten and black can’t be falling off the stairs. He never hits me hard.” (92)	Two voices
56	“One of the boys invented the rules. One of Tito’s friends said you can’t get the keys back unless you kiss us and Sally pretended to be mad at first but she said yes. It was that simple.” (96)	Direct-indirect voices
57	“But when I got there Sally said go home. Those boys said leave us alone” (97)	No reported speech
61	“No, this isn’t my house I say and shake my head” (106)	Direct-indirect voice
64	“Here’s your mail he said.” (109)	Direct-indirect voice
6	“we come from Texas, Lucy says and grins. Her was born here, but me I’m Texas. You mean <i>she</i> , I say. No, I’m from Texas, and doesn’t get it” (15)	Pronouns-subject Preposition direct-indirect voice

Capitalization		
19	“Close your eyes and they’ll go away, her father says, or You’re just imagining” (31)	Unnecessary capitalization
32	“my Uncle Nacho” (47)	Unnecessary capitalization
60	“They said, Come here” (104)	Unnecessary capitalization

Pronouns		
24	“Them are my favorite” (36)	Pronoun
25	“Both of yous better get out of my yard” (37)	Pronoun
26	“Lucy and me are never coming back” (37)	Pronoun
28	“Them are dangerous” (41)	Pronoun

34	“my uncle and me bow” (48)	Pronoun
39	Five pronouns and after we know the name, Marin (65)	Pronoun
43	“Him and his friends sitting on their bikes” (72)	Pronoun-subject
62	“but me I never had a house” (107)	Subject repeated
6	“we come from Texas, Lucy says and grins. Her was born here, but me I’m Texas. You mean <i>she</i> , I say. No, I’m from Texas, and doesn’t get it” (15)	Pronouns-subject Preposition direct-indirect voice

Writing

53	“then we didn’t need to worry. Until one day Sally’s father catches her talking to a boy” (93)	Unnecessary period
54	“until the way Sally tells it” (93)	Unintelligible
6	“we come from Texas, Lucy says and grins. Her was born here, but me I’m Texas. You mean <i>she</i> , I say. No, I’m from Texas, and doesn’t get it” (15)	Pronouns-subject Preposition direct-indirect voice
31	“I shake my head no” (47)	Unnecessary clarification
42	“Earl works nights.” (70)	At night? The night shift?

Apéndice B

Lista completa de los anti-apellidos toponímicos

	Example	Type
8	Cathy “she lives upstairs, over there, next door to Joe the baby-grabber” (12)	Last name
9	“Benny and Blanca own the corner store” (12)	Last name
10	“two girls raggedy as rats live across the street” (12)	Last name
11	“Edna is the lady who owns the building next to you” (12)	Last name
17	“Meme Ortiz moved into Cathy’s house after her family moved away” (21)	Last name
25	“downstairs from Meme’s is a basement apartment that Meme’s mother fixed up and rented to a Puerto Rican family. Louie’s family” (23)	Last name
41	“in front of the Laundromat six girls with the same fat face” (41)	Last name
42	“across the street in front of the tavern a bum man” (41)	Last name
47	“Gloria who lives across the schoolyard” (44)	Last name
62	Ruthie “she is Edna’s daughter, the lady who owns the big building next door, three apartments front and back” (67)	Last name
66	“Earl lives next door Edna’s basement, behind the flower boxes Edna painted green each year, behind the dusty geraniums” (70)	Last name
69	“ <i>Mamacita</i> is the big mama of the man across the street third-floor front” (76)	Last name

Bibliografía

- Achter, Erik Van. *The Integrated Short Story Collection: Caught Between Genre and Mode*. Ciclo de Contos No. 9. (Dic 2011): 61-73. *JSTOR*. Web. 07 de octubre de 2015.
- Allen, Graham. "Origins: Saussure, Bakhtin, Kristeva". *Intertextuality*. Ed. John Drakakis. Nueva York: Routledge, 2011. 8-58. Impreso.
- Atwood, Margaret. "Survival". *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*. Toronto: House of Anansi Press, 1972. 25-43. PDF
- Bachelard, Gaston. "La casa. Del sótano a la guardilla". *La poética de espacio* [1957]. Trad. Ernestina de Champourcin. Buenos Aires: FCE, 2000. 27-52. Impreso.
- Bajtín, Mijaíl. "La novela polifónica". *Problemas de la poética de Dostoievsky* [1979]. Trad. Tatiana Bubnova. México: FCE, 2003. 13-72. Impreso.
- Baquero, Mariano. *Estructuras de la novela actual*. Madrid: Castalia. 1995. PDF.
- Barthes, Roland. "Lección inaugural". *El placer del texto* [1982]. Trad. Oscar Terán. Barcelona: Siglo XXI editores, 1993. 111-150. Impreso.
- Benveniste, Emile. "Categories of Thought and Language". *Ideas, Words and Things: French Writings in Semiology*. Ed. Harjeet Singh y Bernard Pottier. Nueva Deli: Orient Longman Limited, 1992. 55-64. Impreso.
- Bolaki, Stella. "'This Bridge We Call Home': Crossing and Bridging Spaces in Sandra Cisneros's *The House on Mango Street*". *Critical Insights: The House on Mango Street*. Ed. María Herrera-Sobek. Canadá: Salem Press, 2011. 205-217. Impreso.
- Britton, Celia. "Concepts of Resistance". *Edouard Glissant and Postcolonial Theory: Strategies of Language and Resistance*. EEUU: The U of Virginia, 1999. 11-34. Impreso.
- Castagnino, Raúl. "¿'Nueva novela' o experimentos narrativos? El personaje. Las estructuras. Desacralización. El tiempo. ¿Literatura del aburrimiento?". *Experimentos Narrativos*. Buenos Aires: Juan Goyonarte, 1971. PDF.
- Cerrada Carretero, Antonio. *La novela en el siglo XX*. Madrid: Editorial Playor Madrid, 1983. PDF.
- Chang, Ya-hui Irenna. "Sandra Cisneros's *The House on Mango Street*: How your body determines the space you occupy". Tunghai University. PDF.

- Cisneros, Sandra. *The House on Mango Street*. Ed. Vintage Contemporaries. Nueva York. 2009. Impreso.
- Cruz, Felicia J. "On the 'Simplicity' of Sandra Cisneros's *House on Mango Street*". *Critical Insights: The House on Mango Street*. Ed. María Herrera-Sobek. Canadá: Salem Press, 2011. 56-94. Impreso.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. "¿Qué es una literatura menor?". *Kafka: Por una literatura menor* [1975]. Trad. Jorge Aguilar Mora, México: Era, 1978. 28-44. PDF.
- "1874 - Tres novelas cortas, o '¿Qué ha pasado?'". *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia. PRE-TEXTOS, 2004. PDF.
- Derrida, Jacques. "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas". *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989. 383-401. Impreso.
- . "The Law of Genre". *Critical Inquiry* 7.1 Otoño (1980): 55-81. Impreso.
- Eco, Umberto. "Entre el autor y el texto". *Interpretación y sobreinterpretación*. Trad. Juan Gabriel López Guix. España: Cambridge University Press, 2002. 80-103. Impreso.
- Eliot, Thomas S. "The Naming of Cats". *Old Possum's Book of Practical Cats*. Harcourt. 1982. PDF.
- Eysturoy, Annie. "*The House on Mango Street: A Space of Her Own*". *Critical Insights: The House on Mango Street*. Ed. María Herrera-Sobek. Canadá: Salem Press, 2011. 239-264. Impreso.
- Fagan, Allison E. *In the Margins: Thresholds of Text and Identity in U.S.-Mexico Border Literature*. Tesis de doctorado. Loyola University Chicago, 2010. PDF.
- Ferreira, Adriane. "Language and Identity in Sandra Cisneros's *The House on Mango Street*". *Antares: Letras e Humanidades*, número 5 (Junio 2011): 228-242. *Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Web. 14 de diciembre de 2016.
- Fowler, Alastair. "Concepts of Genre". *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Gran Bretaña: Clarendon Press/Oxford University Press, 1982. 37-53. Impreso.
- . "Género y canon literario". *Teoría de los géneros literarios*. Trad. José Simón. Ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo. Madrid: Arco/Libros, 1988. Impreso.
- Genette, Gérard. "Five Types of Transtextuality". *Palimpsest: Literature in the Second Degree*. Lincoln: U of Nebraska, 1972. 1-6. PDF.

- Giles, James. "Nature Despoiled and Artificial: Sandra Cisneros's *The House on Mango Street*". *Critical Insights: The House on Mango Street*. Ed. María Herrera-Sobek. Canadá: Salem Press, 2011. 363-381. Impreso.
- González, Myrna-Yamil. "Female Voices of Influence". *Bloom's Guides: Sandra Cisneros's The House on Mango Street*. Ed. Harold Bloom. Nueva York: Bloom's Literary Criticism, 2010. 71-76. Impreso.
- Herrera-Sobek, María. "About This Volume". *Critical Insights: The House on Mango Street*. Ed. María Herrera-Sobek. Canadá: Salem Press, 2011. vii-x. Impreso.
- "On *The House on Mango Street*". *Critical Insights: The House on Mango Street*. Ed. María Herrera-Sobek. Canadá: Salem Press, 2011. 3-8. Impreso.
- Ingram, Forrest L. *Representative Short Story Cycle of the Twentieth Century Studies in a Literary Genre*. The Hague/Paris: Mouton, 1971. Web.
- Joyce, James. ["Scylla and Charybdis"]. *Ulysses*. Nueva York: Oxford U, 1998. 176-209. Impreso.
- Karafilis, Maria. "Crossing the Borders of Genre: Revisions of the *Bildungsroman* in Sandra Cisneros's *The House on Mango Street* and Jamaica Kincaid's *Annie John*". *Critical Insights: The House on Mango Street*. Ed. María Herrera-Sobek. Canadá: Salem Press, 2011. 218-238. Impreso.
- Klein, Dianne. "Coming of Age in Novels by Rudolfo Anaya and Sandra Cisneros". *The English Journal*. Vol. 81 No. 5 (sep 1992) 21-26. *JSTOR*. Web. 07 de octubre de 2015.
- Leen, Catherine. "Stories from the 'Hem of Life': Contesting Marginality in Sandra Cisneros's *The House on Mango Street* and Toni Morrison's *The Bluest Eye*". *Critical Insights: The House on Mango Street*. Ed. María Herrera-Sobek. Canadá: Salem Press, 2011. 95-110. Impreso.
- "List of Characters". *Bloom's Guides: Sandra Cisneros's The House on Mango Street*. Ed. Harold Bloom. Nueva York: Bloom's Literary Criticism, 2010. 15-18. Impreso.
- Madsen, Deborah. "On Sandra Cisneros and the Writing Life". *Bloom's Guides: Sandra Cisneros's The House on Mango Street*. Ed. Harold Bloom. Nueva York: Bloom's Literary Criticism, 2010. 76-82. Impreso.
- Matelo, Gabriel. *Short Story Cycles/Cuentos Integrados: Apropiaciones Nacionales y Continentales de un Formato Narrativo*. IV Congreso Internacional de Letras. Departamento de Letras, UBA. (2011): 2207-2212. *JSTOR*. Web. 07 de octubre de 2015.

- McCracken, Ellen. "Cisnero's Place in the American Literature Canon". *Bloom's Guides: Sandra Cisnero's The House on Mango Street*. Ed. Harold Bloom. Nueva York: Bloom's Literary Criticism, 2010. 61-66. Impreso.
- Montes-Alcalá, Cecilia. "Writing on the Border: English y español también". *Landscapes of Writing in Chicano Literature*. Ed. Imelda Martín-Junquera. Nueva York: Palgrave MacMillan, 2013. 213-230. PDF.
- Mora, Gabriela. "Notas Teóricas en Torno a las Colecciones de Cuentos Integrados (a veces cíclicos)". *Revista Chilena de Literatura*. No. 42 (Agosto de 1993): 131-137. *JSTOR*. Web. 07 de octubre de 2015.
- Nash, Andrea. "Review". *TESOL Quarterly*. Vol. 23 No. 2 (Jun 1989): 326-327. *JSTOR*. Web. 07 de octubre de 2015.
- "Novel." *The Penguin Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*. 5ª edición. 1999. 560. Impreso.
- O'malley, Thomas F. "A Ride Down Mango Street". *The English Journal*, Vol. 86, No. 8 (Diciembre 1997): 35-37. *National Council of Teachers of English*. Web. *JSTOR*. 14 de diciembre de 2016.
- Perles, Juan Antonio. "El motivo de la casa como símbolo organizador en *The House on Mango Street*, de Sandra Cisneros". *Revista Universidad de Málaga*. No. 10 (1999): 155-165. Web. 05 de enero de 2017.
- Petty, Leslie. "The 'Dual'-ing Images of la Malinche and la Virgen de Guadalupe in Cisneros's *The House on Mango Street*". *Critical Insights: The House on Mango Street*. Ed. María Herrera-Sobek. Canadá: Salem Press, 2011. 113-129. Impreso.
- Pimentel, Luz Aurora. "Nombre común, adjetivo y el fenómeno de la iconización verbal". *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI-UNAM, FFyL, 2001. 33-42. Impreso.
- "Nombre propio: referente subjetivo/intertextual". *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI-UNAM, FFyL, 2001. 50-58. Impreso.
- "El entorno. Implicación y explicación del personaje". *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI-UNAM, FFyL, 2012. 79-82. Impreso.
- Poey, Delia. "Coming of Age in the Curriculum: *The House on Mango Street* and *Bless Me, Ultima* as Representative Texts". *Critical Insights: The House on Mango Street*. Ed. María Herrera-Sobek. Canadá: Salem Press, 2011. 265-284. Impreso.
- Rushdie, Salman. "Imaginary Homelands". *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. Nueva York: Penguin Books, 1992. 9-21. Impreso.

- Sánchez, Reuben. "Remembering Always to Come Back: The Child's Wished-For Escape and the Adult's Self-Empowered Return in Sandra Cisneros's *House on Mango Street*". *Critical Insights: The House on Mango Street*. Ed. María Herrera-Sobek. Canadá: Salem Press, 2011. 382-408. Impreso.
- Scalise, Michelle. "Of Woman Bondage: The Eroticism of Feet in *The House on Mango Street*". *Critical Insights: The House on Mango Street*. Ed. María Herrera-Sobek. Canadá: Salem Press, 2011. 178-189. Impreso.
- Sickels, Amy. "The Critical Reception of *The House on Mango Street*". *Critical Insights: The House on Mango Street*. Ed. María Herrera-Sobek. Canadá: Salem Press, 2011. 36-55. Impreso.
- Smith, Jennifer J. *One Story, Many Voices: Problems of Unity in the Short-Story Cycle*. Tesis doctoral. Indiana University, 2011. Electrónica.
- Spratt, Mary; Pulverness, Alan; Williams, Melanie. "The Role of Error". *The Teaching Knowledge Test Course*. University of Cambridge in collaboration with Cambridge ESOL. Reino Unido, 2005. Impreso.
- "Summary and Analysis". *Bloom's Guides: Sandra Cisneros's The House on Mango Street*. Ed. Harold Bloom. Nueva York: Bloom's Literary Criticism, 2010. 19-54. Impreso.
- "The Story Behind the Story". *Bloom's Guides: Sandra Cisneros's The House on Mango Street*. Ed. Harold Bloom. Nueva York: Bloom's Literary Criticism, 2010. 12-14. Impreso.
- Zavala, Lauro. "Fragmentos, Fractales y Fronteras: Género y Lectura en las Series de Narrativa Breve". *Revista Literaria*. Vol. 66 No. 131 (2004): 35-52. *JSTOR*. Web. 8 de octubre de 2015.