



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

EL PELO COMO METÁFORA DEL MIGRANTE EN *PELUDA*,  
DE MELISSA LOZADA-OLIVA: RESISTENCIA POÉTICA Y  
POLÍTICA PARA LA LITERATURA CHICANA E  
HISPANOUNIDENSE

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRO EN LETRAS (LETRAS MODERNAS)

PRESENTA  
NOÉ CARRILLO MÁRQUEZ

DIRECTORAS DE TESIS  
LIC. MARIANELA SANTOVEÑA RODRÍGUEZ  
DRA. ROSALBA LENDO FUENTES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2022



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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

A Marianela, por tu inagotable guía, optimismo, sapiencia y paciencia para forjar esta tesis; pero, más importante, por ser una brújula para mí como maestra, asesora, colega y ser humano;

A la Dra. Rosalba Lendo Fuentes, coordinadora del Posgrado en Letras (UNAM), por su tesón en la elaboración de esta tesis;

A Aurora Piñeiro, por tu excelsa labor docente en cada salón donde entras;

A Noemí Novel, por enseñarme a investigar e iluminarme desde entonces con tus hirientemente inteligentes observaciones;

A Eugenio Santangelo, por introducirme al tema de los migrantes sin regodearte en el dolor;

A Lidia, por insuflarme de optimismo con tu presencia;

A Javier, por ser la amistad más constante en mi vida durante los últimos años, como dice Auden, “you have no double”;

A Gabriela, por enseñarme a verme a través de tus ojos dentro y fuera de la facultad;

A Horacio, por ser el hermano mayor que no tuve;

A Mostro, Circe y (sin nombre), mis gatas, por ser mi familia nuclear y defenderme día y noche contra la soledad y el hastío;

Al proyecto de Resistencias y la profesora emérita Esther Cohen por mostrarme el modo humano de ser y hacer academia;

A mis alumnxs de la Facultad de Filosofía y Letras (UNAM) por iluminar mis días con su presencia, sus preguntas, su atención y su cariño;

Al CONACYT por autorizar el apoyo material;

Al Posgrado de Letras de la UNAM por darme su voto de confianza;

Y a los millones de mexicanos pobres que a través de sus impuestos me posibilitaron otro asiento en la máxima casa de estudios de México y la manutención durante la maestría, mexicanos pobres cuyos hijos quizá jamás lo logren...

Gracias

## DEDICATORIA

*A mamá*

(quien, sola y conmigo en su vientre, cruzó ilegalmente a los Estados Unidos)

*A papá*

(el paria que cruzó ilegalmente a los Estados Unidos, y después ayudó a otros a cruzar)

*A los incontables migrantes ilegales en mi vida*

(por darme techo, comida, trabajo, cuidados y amor... aun en las entrañas del monstruo)

We are the porous rock in the stone *metate*  
squatting on the ground.  
We are the rolling pin, *el maíz y agua,*  
*la masa harina. Somos el amasijo.*  
*Somos lo molido en el metate.*  
We are the *comal* sizzling hot,  
the hot *tortilla*, the hungry mouth.  
We are the coarse rock.  
We are the grinding motion,  
the mixed potion, *somos el molcajete.*  
We are the pestle, the *comino, ajo, pimienta,*  
We are the *chile colorado,*  
the green shoot that cracks the rock.  
We will abide.

Gloria Anzaldúa

## Índice

Introducción .....	1
Capítulo I. Estado de la cuestión.....	8
1.1. Recorrido crítico.....	10
1.2. Poesía latino-estadounidense.....	23
1.3. Poemario <i>Peluda</i> de Melissa Lozada-Oliva.....	34
• Resumen y metodología apofática.....	36
Capítulo II. El migrante como pelo.....	42
La historia de los sin-historia.....	45
Son espectros.....	49
Sobre <i>Peluda</i> .....	50
2.1. Hostilidad y remoción hacia/del pelo-migrante.....	52
2.2. Punto de quiebre.....	62
2.3. Hospitalidad hacia el pelo-migrante.....	70
2.4. I(nte)rrupción del pelo-migrante.....	78
• Conclusión.....	92
Capítulo III. Hablar con pelos en la lengua.....	95
3.1. Desvíos lingüísticos comunes o “pelos en la lengua”.....	97
3.2. Desvíos lingüísticos culturales o “pelos hispanounidenses en la lengua”....	100
3.3. Desvíos lingüísticos críticos o “pelos chicanos en la lengua”.....	103
3.3.1. Chicanizar los desvíos lingüísticos.....	105
• Conclusiones: chicanizar lo chicano.....	108
Conclusión general: ¿Cómo se debe pel(e)ar el migrante?.....	111
Figura 1. Comparación lineal entre poemas y décadas.....	123
Bibliografía.....	124

## Introducción

La frontera entre México y Estados Unidos no es el muro, el Río Bravo o la herrería que se pierde en el océano Pacífico. Es cierto que todos los muros son fronteras, pero no todas las fronteras son muros. De hecho, “no hay muros en el mundo separando naciones, excepto casos muy específicos” (Carretero 3) como los de Palestina-Israel y México-Estados Unidos, pero sí hay millones de fronteras. Entonces, ¿qué es una frontera? Su definición fluctúa dependiendo del teórico que se consulte, pero en general hay acuerdo en que es un mecanismo, no un muro, cuyo fin es regular el flujo social y mercantil. A lo largo de la historia ha recibido muchos nombres con base en su tecnología y objetivo en turno, por ejemplo límite, cerca, confín o muro. La razón detrás de la cambiante concepción de la frontera es que se ha articulado bajo la lógica de una función:  $f(x)$ .<sup>1</sup> La frontera cambia de nombre con base en el ente que se pretende expulsar o encerrar, ya sean recursos naturales, mercancías, animales o seres humanos. Una vez establecida, la frontera es concebida como un dispositivo de progreso para el territorio que la estableció, pero ése no es el caso para quienes pretenden cruzarla por necesidad.

El caso más emblemático en la actualidad, sin duda, es la frontera entre México y Estados Unidos por ser la frontera más cruzada del mundo, legal e ilegalmente. Para México y el resto de los migrantes latinoamericanos, la frontera es el último obstáculo para acceder al mito del *American dream*, es un límite tangible, pero para Estados Unidos es una idea:

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

---

<sup>1</sup> Como en matemáticas, donde la función (f) está determinada por la variable (x).

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). (Atwood 31)

La relación de Estados Unidos con las fronteras se puede catalogar de ajena porque no las cruza, tan sólo las empuja a través de la expansión. Entonces, mientras los migrantes ilegales interactúan con las fronteras como líneas físicas, Estados Unidos las concibe como confines. Un confín, a diferencia de una línea o *boundary*, es concebido como un espacio o zona con una frontera falsa que es móvil (Mezzadra & Neilson 35; Nail, *Border* 41). Cada narración fundacional estadounidense alberga un confín: la navegación del Atlántico para fundar Jamestown, la expansión hacia el Oeste en las expediciones de Lewis y Clark, la expansión hacia el Sur con la anexión de medio México<sup>2</sup> y la expansión hacia el espacio exterior para llegar a la luna, y ahora a Marte. De este distanciamiento por parte de Estados Unidos con sus fronteras puede provenir el imaginario de impenetrabilidad que albergan sus metáforas sobre la frontera con México; lo cual ilustro brevemente con los siguientes cuatro ejemplos.

El primer ejemplo es concebir y llamar a la frontera como “el muro”, al menos durante los últimos 20 años. Esto ha activado una narrativa específica en el imaginario social que proviene de un hecho histórico. Los muros se originaron junto con las primeras grandes ciudades de la humanidad para protegerlas de la invasión de los llamados bárbaros, quienes eran migrantes que no manejaban el lenguaje dominante y eran considerados inferiores. Esta narrativa alrededor del muro ha existido desde entonces y cobra auge de manera intermitente. En el siglo XXI, hablar del muro fronterizo, en lugar de lo que realmente es (una frontera

---

<sup>2</sup> Sin mencionar las incontables transgresiones a la soberanía de otras naciones y comunidades en el resto del planeta bajo el manto del Destino Manifiesto.



semi-amurallada), reconfigura a los Estados Unidos en un imperio que debe protegerse de la invasión y a los inmigrantes ilegales en los nuevos bárbaros.

Un segundo ejemplo se originó durante la pandemia de COVID-19. Durante 2020, el entonces presidente Donald Trump insistió en que el muro con México prevenía el ingreso del virus cuando en realidad se refería al ingreso ilegal de migrantes que podían, o no, portar el virus. Sin embargo, su reducción léxica retrató al migrante como un virus, lo cual, en consecuencia, transformaría la frontera en un retén impenetrable a la manera de un dispositivo sanitario. Esto proyectó a Estados Unidos como un cuerpo sano y a los inmigrantes ilegales como un virus nocivo que debe mantenerse a raya.<sup>3</sup>

El tercer ejemplo es de más largo aliento. Durante décadas se han manejado metáforas de flujo para referirse a los desplazamientos de migrantes debido a la similitud de sus dinámicas. Sin embargo, en tiempos álgidos, el fluir migrante ha sido retratado por parte de los medios de comunicación a través de metáforas de aguas peligrosas (como oleada, inundación o desbordamiento), lo cual ha reconfigurado la frontera como un dique o presa que retiene un cuerpo acuático capaz de inundar el mercado laboral y/o la cultura estadounidense. Y las presas, como se sabe, no contienen una sola grieta, de lo contrario la presión del agua echaría abajo toda la construcción.

Finalmente, el cuarto ejemplo proviene del nombre de uno de los dispositivos fronterizos de vigilancia estadounidense para detectar migrantes cruzando ilegalmente. Se llama *Cerberus* en honor al Cancerbero, el guardián del inframundo en la mitología griega: “As their mythological namesake suggests, these points keep migrants from escaping from the world of the dead: Mexico” (Nail, *Border* 211-212). Una vez más, se retrata a los

---

<sup>3</sup> Esta concepción de la frontera es irónica, ya que la postura de Trump sobre el cubrebocas fue de rechazo y sorna.

migrantes como almas caídas en desgracia y a Estados Unidos como el lugar donde florece la vida.

Estas cuatro imágenes (muro, dispositivo sanitario, presa y puerta del inframundo) proyectan la frontera como un obstáculo impenetrable cuya eficacia recae en excluir a quienes pretenden cruzarla, del mismo modo en que estas metáforas estadounidenses sobre la frontera excluyen la experiencia y voces de quienes, de hecho, la cruzan. Aquí yace la importancia de convocar a los propios migrantes para hablar sobre la frontera. Su testimonio no sólo les otorgaría voz y contrarrestaría el imaginario estadounidense, sino que también iluminaría todo el fenómeno migratorio y podría conducir a repensar al propio migrante, tal como la pionera Gloria Anzaldúa nos indicó el camino.

La pensadora chicana ofrece una perspectiva diferente sobre la frontera al retratarla como “*una herida abierta* where the Third World grates against the first and bleeds. And before a scab forms it hemorrhages again, the lifeblood of two worlds merging to form a third country—a border culture” (25). La metáfora del rallador retrata una frontera porosa que contrasta con el bloqueo absoluto en las metáforas mencionadas, y es un acierto por dos motivos: 1) la frontera se compone de diferentes tecnologías akinésicas,<sup>4</sup> siendo la valla la más extensa, no el muro; 2) se han documentado más de 4000 entradas clandestinas en los tramos donde hay muro, rejas o láminas a lo largo de los 3100 kilómetros de la frontera México-Estados Unidos (Nail, *Border* 170). La metáfora chicana no sólo es realista, sino que tuvo a bien refractarse en varias direcciones y, como resultado, dio origen a la primera gran teoría chicana sobre la chicanidad con el libro *Borderlands – La Frontera: The New Mestiza* (1985) de Gloria Anzaldúa, lo cual funge como un contrapeso al imaginario estadounidense,

---

<sup>4</sup> Las tecnologías akinésicas son todos los dispositivos que se construyen sobre la frontera para impedir el paso.

puesto que nos retrata como puentes tendidos que participan de lo mexicano y lo “gringo” pero sin pertenecer a ninguno (25).

Si(gui)endo la línea de pensamiento de Anzaldúa, aparece en escena una segunda escritora hispanounidense que también replantea la imagen del migrante y, por lo tanto, de la frontera: Melissa Lozada-Oliva. Es autora de *Peluda*, poemario que da origen a esta tesis. La poeta proyecta la figura del migrante como si fuera un pelo. Lo cual, por un lado, lleva a transformar la frontera en un artefacto cuya función es impedir la proliferación de más pelos/migrantes; es decir, la frontera deviene en navaja de rasurar, un rastrillo. Por otro lado, ayuda a contrarrestar los estereotipos simplistas y malintencionados por medio de un retrato realista y explicativo del migrante, dado que su herramienta de depilación predilecta es una navaja y ésta, aparte de encajar con el imaginario anzalduano, se “deshace” de los pelos/migrantes pero sin extraer sus raíces, una imagen que da cuenta de la resistencia hispanounidense a las políticas del *melting pot*, de la conservación del español y el Spanglish,<sup>5</sup> y del reciente estatus de los migrantes provenientes de América Latina como la mayor minoría dentro de los Estados Unidos.

Las aportaciones de Anzaldúa y Lozada-Oliva no apuntan aisladamente hacia el migrante, sino que, por el contrario, iluminan todo el prisma del fenómeno migrante, como la reconfiguración de la frontera, la crítica hacia el Estado y el desnudamiento del sistema económico dominante. Para propósitos de esta tesis, la perspectiva de Melissa Lozada-Oliva no sólo atraviesa este abanico de tópicos, sino que además arroja luz sobre las prácticas relacionadas con el cuerpo y el territorio, y sus respectivos excedentes: el pelo y el migrante.

---

<sup>5</sup> Los términos “hispanounidense”, “*melting pot*” y “Spanglish” los explicaré en el Capítulo 1.

Adicionalmente, propone una estrategia kinopolítica<sup>6</sup> para resistir la remoción social instigada por las condiciones socioeconómicas que alienan al migrante de sí, de su lengua y de su país de origen. Todo esto se desarrollará a lo largo de esta tesis que consta de tres capítulos.

En el Capítulo 1 se exponen dos líneas históricas de la literatura hispanounidense. En la primera se retrata un breve esquema de la crítica chicana, mostrando sus aciertos y posibles sesgos para abordar la literatura escrita por latino-estadounidenses; dicha crítica, a través de ensayo y error, da origen en la década de 1990 a la primera teoría chicana con Gloria Anzaldúa, base para mi estrategia de análisis, y a la cual nombro metodología apofática.<sup>7</sup> La segunda línea es un breve desglose de la poesía hispanounidense a lo largo de sus dos siglos de existencia, con el propósito de contextualizar el poemario de Lozada-Oliva.

En el Capítulo 2 se presenta la metaforización o integración conceptual del pelo y el migrante, que está presente en *Peluda*. Asimismo, se expone la estructura del libro y su pertinencia relacional con la historia del pelo y la historia del migrante proveniente de América Latina. Esto da como resultado una propuesta de resistencia que se puede aplicar a cualquier campo en donde se oprima al migrante en general: la i(nte)rrupción.<sup>8</sup>

En el Capítulo 3 se aplica la i(nte)rrupción al análisis lingüístico del discurso literario hispanounidense. A través del escudriñamiento de los desvíos léxicos, sintácticos y gramaticales presentes en el mismo poemario, se arriba a un nuevo esquema para catalogar dichas fugas del lenguaje con dos intenciones: la primera es mostrar la naturaleza pasiva con

---

<sup>6</sup> La kinopolítica es una teoría que analiza a las sociedades como un ente en movimiento, y no como un asentamiento humano estático, espacial o temporal.

<sup>7</sup> Se desglosará al final del Capítulo 1, pero consiste en la ecléctica combinación de cuatro teorías literarias, sin privilegiar ninguna.

<sup>8</sup> La cual explicaré al final del Capítulo 2.

que han sido abordadas; la segunda es proponer una reapropiación activa de dichos desvíos con una lectura performativa que nombro *chicanizar el texto*.

Por último, en las conclusiones, y con base en los tres capítulos anteriores, se tomará la iniciativa de encapsular todo el ejercicio crítico que deriva de la metáfora pelo/migrante bajo un solo término: pel(e)ar.

En resumen, en esta tesis construyo una estrategia de lectura (para analizar *Peluda*), la cual me ayudará para correlacionar el pelo y el migrante. Esta metáfora, a su vez, dará pie para realizar tres objetivos en específico: hallar y mostrar los mecanismos literarios que trabajan cercanamente con el tema social (en el poemario), exponer una propuesta de resistencia contra el desplazamiento forzado y proponer un método de lectura para los textos hispanounidenses.

## Capítulo I

### Estado de la cuestión

En este primer capítulo se desglosan brevemente dos líneas históricas correspondientes al campo literario latino-estadounidense.<sup>9</sup> En la primera se traza el recorrido de la crítica literaria chicana, pero no debe entenderse sólo como chicana, sino también como latino-estadounidense. La razón de tal polifonía es que los chicanos han sido punta de lanza en varias cuestiones de índole política, artística y social que, a su vez, se han inscrito en la historia de los latino-estadounidenses. Por ejemplo, en términos generales, fueron la primera comunidad latina que interactuó con los anglos; encabezaron los movimientos civiles más fuertes en el sur; han apuntalado la conservación del español; y hoy en día son la minoría latina más grande demográficamente en los Estados Unidos. En lo particular, es decir en el campo literario, también los chicanos crearon las primeras editoriales independientes al servicio de toda la comunidad latino-estadounidense en la década de 1980. Una historia no puede entenderse sin la otra, a la manera de una simbiosis. Por eso, recorrer la historia de la crítica literaria chicana es también recorrer los devenires críticos literarios de los latino-estadounidenses.

La segunda ruta histórica abarcará los siglos XIX y XX, que corresponden a la existencia de la comunidad hispanounidense, y versará sobre su producción literaria, en específico su poesía. A diferencia de la ruta crítica, en ésta se abarcarán poetas de orígenes latinoamericanos y caribeños diversos. Debido a su propia conjunción heterogénea, estos artistas pueden agruparse por distintas categorías: origen (país de ascendencia), registro

---

<sup>9</sup> A la fecha no existe consenso sobre un término que incluya a las personas de ascendencia hispana/latina viviendo en los Estados Unidos sin vulnerarlos de alguna manera, puesto que no son totalmente hispanoamericanos (porque no todos hablan español) y el término “latinx” tampoco goza de total aceptación, porque el nombre de “latín” en Latinoamérica fue una imposición colonizadora que devela una perspectiva europea y conlleva a una invisibilización de sus raíces indígenas. Debe aclararse también que la palabra “latinoamericana” es ambivalente, pues por un lado puede referirse a los países cuya lengua deriva del latín en el continente americano y, por otro lado, se utiliza como una transliteración de “Latin” y “American” para hablar de estas comunidades. Por ello, provisionalmente, me referiré a ellos de dos formas: latino-estadounidenses e hispanounidenses.

lingüístico (español, inglés o alguna variación de Spanglish) o situación histórica (acontecimientos sociales generales). De estas tres posibilidades, utilizaré la última, basándome en el criterio de los historiadores. Los 70 poetas que retomo no son una recopilación exhaustiva, pero sí representativa de la creación poética latino-estadounidense.

Esta recopilación poética y el mapa crítico que la precede se presentan con el objetivo no sólo de contextualizar el texto literario que da origen a esta tesis y el enfoque teórico propio de esta investigación, sino también de sentar las bases para mostrar cómo el texto literario que analizo para esta tesis y el análisis crítico que presentaré se diferencian de su propia tradición hispanounidense de manera fructífera.

### **1.1. Recorrido crítico**

“Anda y dile a los *sheriffes* que me vengan a aprehender” rezan los aedos mexicano-americanos al cantar ese pequeño poema épico conocido como “El corrido de Gregorio Cortez” (1900), considerado el corrido chicano más famoso. Su importancia radica no sólo en que retrata un hecho real sobre la persecución anglo, sino también en que expone y anuncia la problemática lingüística del chicano,<sup>10</sup> pero sobre todo pareciera haber vaticinado el destino del mexicano-americano y latino-estadounidense: sufrir persecución por un

---

<sup>10</sup> El tiroteo entre los *Rangers* texanos y Gregorio Cortez se desata por un error de traducción por parte del primero: Un *Texas Ranger* le pregunta a Gregorio si éste se robó un caballo; a lo cual el mexicano-americano le responde que no, que en realidad había sido una yegua. El oficial no conocía la palabra “yegua” y en vez de preguntar por su significado (fragilidad anglo), manifiesta que lo arrestarán, a lo cual Gregorio responde “no pueden arrestarme”. Cortez se refería a que no había motivo para tal arresto, pero de nuevo el *Ranger* malinterpreta el enunciado como un desafío y esto conduce a un tiroteo donde el estadounidense muere y Gregorio debe huir hacia México para evitar ser arrestado.



malentendido o, mejor dicho, por un “desentendido”.<sup>11</sup> El historiador Juan Gonzalez<sup>12</sup> estipula que, en este siglo y medio de existencia, la omisión de la presencia latinoestadounidense en el ser y hacer de los Estados Unidos ha sido la regla, y que tal práctica se ejerce desde los libros de historia en el nivel básico hasta las instituciones políticas, educativas y culturales. Por otro lado, existe el fenómeno de apropiación de figuras de renombre sin reconocer su ascendencia latinoamericana, que se ha reproducido desde principios del siglo pasado. Por ejemplo, en la música, los ritmos e instrumentos caribeños fueron subsumidos a las grandes *big bands* y agrupaciones de jazz de Nueva York, en especial en Harlem y Manhattan; al igual que en el sur, donde las técnicas guitarrísticas provenientes de la música nortea mexicana emigraron a Texas y dieron origen al *country music* texano. Lo mismo sucedió en el mundo cinematográfico con Lynda Carter, Anthony Quinn e incluso Marilyn Monroe, cuya ascendencia mexicana siempre se omitió. Pero los campos musical y cinematográfico (por mencionar sólo un par de esferas culturales) no fueron los únicos, en lo literario también se ha librado una batalla, primero en la producción y recepción, y después en su recepción crítica.

Para que nazca una crítica literaria, primero debe existir una producción literaria. Es importante entender que los problemas que atraviesan hoy a la crítica chicana son, sí, anacrónicos —en cuanto que no se considera la profundidad histórica del fenómeno literario chicano—, pero también son diacrónicos—en cuanto que esa falta de consideración también

---

<sup>11</sup> En las siguientes páginas se mostrará cómo el infortunio de los hispanounidenses no ha sido producto de mala suerte o confusiones derivadas del choque cultural entre mexicanos y estadounidenses (un malentendido), sino que proviene de una política de expulsión social y del despojo territorial perpetrados por los Estados Unidos, a quien nombro “el desentendido” porque hasta la fecha se desentiende intencionalmente de los latinoestadounidenses.

<sup>12</sup> Advierto que a lo largo de la tesis será común encontrar nombres y apellidos en español que carecen de tildes, pero no deben tomarse como errores de redacción, ya que sus portadores escriben desde los Estados Unidos y en sus publicaciones así están escritos.

es un fenómeno histórico—. La producción literaria chicana se ha calificado de incipiente y, por lo tanto, se le achaca una pobreza literaria, como lo reporta el compilador chicano Tino Villanueva:

Los menos avisados en el extranjero, y aun en los Estados Unidos, dirán que esto de los chicanos es un fenómeno reciente; pensarán que hasta hace poco no había habido escritores mexicano-americanos. Ésta es, precisamente, la conclusión a que llega un tal Edward Simmen cuando sin disculpa alguna y de manera tajante proclama que a los chicanos de clase alta jamás les ha dado por escribir porque mejor prefieren olvidar la experiencia del mexicano en los Estados Unidos, y, por otro lado, afirma el mismo crítico que el obrero de la “clase baja” de ningún modo está dotado con el talento necesario para hacer labor creadora. (...) Lamentablemente hay muchísimos otros críticos que sin el apoyo de la más mínima investigación le hacen eco a la tesis de Simmen. (Villanueva 49, 50)

El crítico chicano está en lo correcto al denunciar tal postura; sin embargo, Simmen no está del todo equivocado, sino que parece ceder ante un malentendido.

Producción mexicano-americana existe desde el nacimiento del chicano a mediados del siglo XIX, pero aquí hay algunas cuestiones que deben aclararse. En primera instancia, lo que escribieron los mexicano-americanos desde la década de 1850 hasta principios del siglo XX era, en su mayoría, en español y (debido a que una de las políticas más feroces que los Estados Unidos instrumentó contra el recién nacido chicanismo fue imponer su lengua anglo, desde la escritura y aplicación de la ley hasta las escuelas en todos sus niveles) la estandarización lingüística anglosajona *per se* obstaculizó la consideración de cualquier texto chicano tanto para Estados Unidos como para México. Simultáneamente, estas personas que fueron cruzadas por la frontera México-Estados Unidos con el Tratado de Guadalupe-Hidalgo en 1848<sup>13</sup> tardaron décadas en cobrar conciencia de sí mismos y empezar a

---

<sup>13</sup> Oficialmente conocido como Tratado de Paz, Amistad, Límites y Arreglo Definitivo entre los Estados Unidos Mexicanos y los Estados Unidos de América, fue el documento que derivó de la guerra entre ambas naciones y que estableció la pérdida de más de la mitad del territorio mexicano (hoy los estados estadounidenses de

autoproclamarse mexicano-americanos, por lo que muchos de sus primeros textos no despertaron interés y tendieron a perderse en los periódicos en español del suroeste de Estados Unidos, pues no existía una comunidad formada aún, mucho menos una tradición literaria (y por ende una crítica literaria). En tercer lugar, como se mencionó en el punto anterior, los chicanos tardaron décadas en aprender y después dominar colectivamente la lengua inglesa por sobre la herencia lingüística hispana. Por ello las “primeras” obras chicanas que se consideran “de calidad” fueron apareciendo en la década de 1950. Así se explica por qué las primeras críticas sobre la obra chicana surgen en la década de 1960. Y no podía ser de otra manera, puesto que sin producción literaria chicana no podía haber una crítica literaria. Y ésta que surge es tachada de tardía, sí, pero con respecto a la tradición estadounidense; de allí que se le haya calificado de incipiente a mediados del siglo XX: el sesgo está en que sí es incipiente, pero en su producción en inglés mas no en su literaturidad.

Simmen, aparte de juzgar el devenir literario chicano como fenómeno aislado de los procesos culturales, económicos e históricos, también incurre en otro error: pensar que una tradición literaria es mejor por ser más antigua o, dicho de otra manera, lo nuevo (por ser nuevo) es inferior. El crítico percibe la calidad literaria como un proceso histórico-lineal. Su quiebre crítico recae en aplicar un argumento *ad antiquitatem* sobre toda una comunidad social y a su tradición literaria, pues ignora su devenir histórico. Esta postura es una falacia crítica que se origina por un aparente malentendido, pero que (tomando en cuenta la política anglo de exclusión) se devela como producto de un desentendido.

Como se mencionó previamente, el auge de la producción literaria chicana (y latino-estadounidense) viene sólo después de la década de 1950, pero la crítica, por su parte, se

---

California, Nevada, Utah, Nuevo México Texas, Colorado, etcétera) y el río Bravo como la nueva frontera política entre México y Estados Unidos, entre otros acuerdos.

desfasa en dos sentidos. Por un lado, la crítica anglo menospreció los esfuerzos literarios latino-estadounidenses (incluyendo a los chicanos) y evitó acercarse a ellos, negándoles espacios para su difusión. Esto, además de retrasar el trabajo crítico, obligó a los mexicano-americanos a sumar fuerzas y establecer las primeras editoriales independientes no sólo para los chicanos, sino para todos los hispanounidenses: de entre las más exitosas y comprometidas pueden mencionarse Quinto Sol y Arte Público Press. Otro recurso anglo para entorpecer el desarrollo latino-estadounidense en general, del mismo modo que en la música y el cine, fue acoger y darles un espacio como estadounidenses a figuras literarias con ascendencia latinoamericana, por ejemplo el poeta William Carlos Williams. Aunque quizá la estrategia más dañina fue no reconocer los textos chicanos como literatura o material con suficiente literaturidad para ser analizados sino hasta las décadas de 1980 y 1990.<sup>14</sup> Por otro lado, y derivado de lo anterior, los críticos chicanos se vieron forzados a enfocarse en rastrear la historia literaria chicana con el fin de validarla y combatir el desdén de la academia anglo, por lo que los esfuerzos que pudieron destinarse a la crítica (chicanos criticando chicanos) se redireccionaron hacia la investigación cultural-histórica y esto hizo languidecer también la consolidación de una crítica chicana robusta. Aquí reside la respuesta a por qué los primeros marcos teóricos que surgieron en el escenario crítico de la literatura escrita por chicanos fueron de índole histórica y cultural, como lo describen los siguientes tres historiadores literarios: Joseph Sommers, Norma Alarcón y Charles Tatum.

---

<sup>14</sup> La propia Gloria Anzaldúa, probablemente la teórica chicana de más peso, sufrió este escarmiento académico: “she then applied and was accepted to the doctoral program at UT Austin, but she grew increasingly frustrated because the program wouldn’t allow her to pursue chican@ literature as a legitimate subject of study” (Cantú & Hurtado 4).

En primer lugar, tenemos al crítico Joseph Sommers, quien fue profesor en la Universidad de California, San Diego. Sommers canaliza la crítica sobre la literatura chicana en tres corrientes; la primera de las cuales es:

The most prominent in academic publications is that which (...) seeks to validate Chicano texts, for both Chicano and Anglo readers, as authentic modern literature.

The methodology varies, but (...) some comparatists focus on identifying literary influences (for example, Juan Rulfo on Tomás Rivera), tending to base their claim for the validity of the Chicano text on its derivation from sources of recognized excellence. (Sommers 55)

Como se mencionó previamente, la crítica en sus inicios tuvo que rastrear a los padres literarios de los textos mexicano-americanos para dotarlos de tradición y validez académica. Tal recurso ha ayudado a combatir la exclusión, pero no está libre de crítica. Validar textos marginales por una supuesta influencia proveniente de textos centrales es declarar que los textos chicanos valen sólo por la influencia centralista que en ellos reside, pero no por méritos propios. Es decir, cuando dejen de “imitar” al canon, en ese momento la literaturidad, cual alma, abandonará el cuerpo textual, dejándolo inerte, sin vida, sin valor. Las implicaciones de tal perspectiva son asignarle un estatus de indigencia estética<sup>15</sup> al texto, subrayar una falta de imaginación del autor y reducir la obra a una condición parasitaria: “la fuente se vuelve la estrella intangible y pura que, sin dejarse contaminar, contamina” (Santiago 67). En esto reside el sesgo de tal aproximación crítica. Así como Marilyn Monroe y Lynda Carter son aceptadas por su fenotipo y apellidos, los textos son validados porque se parecen o se acercan a los estándares canónicos.

El segundo plano crítico que Sommers infiere fue dominante durante la década de 1960 y se basa en la noción de aquello que denomina *cultural uniqueness*: “The critical

---

<sup>15</sup> Derivado del latín *indigens* (que no tiene los suficientes recursos para sobrevivir), el concepto “indigencia estética” o “indigencia del arte” se refiere en este caso a la falta de literaturidad, como lo acuñó el crítico Silviano Santiago en “El entre-lugar del discurso latinoamericano” (1971).

methodology tends to stress descriptive cultural features: family structures, linguistic and thematic survivals, anti-gringo attitudes, pre-Hispanic symbology, notions of a mythic past, and folk beliefs ranging from *la llorona* to the Virgin of Guadalupe” (Sommers 57). El enfoque por supuesto que es benéfico, pues es punta de lanza para difuminar la otredad que representan los mexicano-americanos. Conocer sobre su cultura tiene más posibilidades de construir puentes hacia el Otro. Aprender de primera mano sobre sus raíces ayuda también a combatir no sólo la invisibilización a la que ha sido sometido el chicano, sino a desplazar la imagen distorsionada que los medios anglos han construido. Piénsese tan sólo en las figuras de un Pancho Villa invasor o el Abejorro de *Los Simpson*. No obstante, valorizar un texto solamente por su aporte cultural es, en última instancia y de manera velada, declarar que no posee otra cualidad estética, por ejemplo calidad literaria.

Por último, Joseph Sommers expone quizá la aproximación crítica más utilizada de mediados del siglo XX, la crítica marxista:

The third line of critical approach [is] a criticism that is historically based and dialectically formulated. (...) Since the critic sees literature as a cultural product, the text is also studied in relation to its cultural ambience, which means in the light of an understanding of societal structures. (Sommers 60)

Una vez más, el enfoque no es lo erróneo (como no lo fue con la perspectiva de la influencia canónica o la validez cultural), sino el empeño por utilizarlo aisladamente. Es cierta la máxima de Parménides sobre que nada surge de la nada, y poder explicar las correlaciones dialécticas-históricas del acontecer literario chicano da una base material no sólo para entender de manera más global la producción mexicano-americana, sino también para combatir la noción esencialista sobre la literaturidad en Occidente. Sin embargo, analizar

textos chicanos sólo de manera marxista es, de nuevo, pretender evidenciar una calidad literaria que está ausente en estas obras.

Quizás el mejor ejemplo de una crítica que encierra estos tres posicionamientos anglos con respecto a la literatura chicana lo encontremos en la introducción de *Bloom's Guides: Comprehensive Research & Study Guides* sobre la obra *The House on Mango Street*, el texto chicano más reconocido y leído en los Estados Unidos desde hace 20 años. ¿Qué podría opinar uno de los críticos anglo más reconocidos, aquel que escribió *El canon en Occidente* y que fue uno de los editores de la *Oxford Anthology of English Literature*, texto básico en la educación de cualquier estudiante de Literatura en inglés<sup>16</sup>? Lo siguiente:

Rereading *The House on Mango Street*, some years after first encountering this book by Sandra Cisneros, is not for me a literary experience. What matters about this series of linked narratives is social testimony. (...) As background (one among many), to *The House on Mango Street*, I suggest that we turn to the greatest of Mexican writers, the poet-critic and Nobel Prize Winner, Octavio Paz. (Bloom 7, el subrayado es mío)

Su posición es evidente. Para Bloom, el libro carece de calidad literaria, su aportación radica en lo cultural que alberga y él mismo recomienda la lectura de un canónico para su entendimiento (dicho sea de paso, un canónico hombre, blanco, burgués y premiado). Si ésta es su postura con respecto a la obra chicana más importante, ¿qué esperar de los demás textos escritos por latino-estadounidenses? Que Harold Bloom tenga tal perspectiva es alarmante, pero que la tenga en el siglo XXI es terrible, considerando que estas posturas críticas datan de las décadas de 1960 y 1970. ¿Por qué sostiene una postura de hace 50 años cuando la academia exige actualizarse constantemente? ¿Será acaso un malentendido? ¿O será que es otro seguidor de las políticas de invisibilización que el *establishment* pregona? Sus posturas

---

<sup>16</sup> No la nombro Literatura inglesa porque, en español, me estaría refiriendo sólo a la literatura producida en Inglaterra y mi concepción se refiere a la literatura escrita en el idioma inglés independientemente del país.

sobre las que denominó “las escuelas del resentimiento”<sup>17</sup> nos inclinan a pensar que en realidad no se trata de un malentendido, sino de un desentendido, un humanista desentendido.

Consideremos en segundo lugar a la crítica chicana Norma Alarcón, quien por su parte también identifica tres aproximaciones críticas principales. La primera es la “Richard Rodríguez option, whereby one can affirm that ‘the child who learns to read about his nonliterate ancestors necessarily separates himself from their way of life.’ Many people experience this as an incontrovertible force that calls for abandonment” (Alarcón 78). En ésta, la lectura e interpretación deben estar desprovistas de interferencias culturales y/o históricas. En el campo de la teoría literaria esto equivaldría al *close reading* de la *New Criticism*, un método de lectura cuya principal característica es enfrentarse con el texto a solas, es decir omitiendo durante la interpretación el año de la obra, el contexto histórico-literario en que surgió, la biografía al autor e incluso el nombre del autor, puesto que estos datos influyen decisivamente en la interpretación y valorización de un texto, en vez de sustraer “la esencia” estética de la obra en cuestión. Puesto en perspectiva, la opción Richard Rodríguez es un revés a las posturas marxista y culturalista. Es cierto que tal enfoque invita a desentrañar la literaturidad de los textos, sin embargo coadyuva al desdibujamiento de la otredad chicana y, por lo tanto, alimenta la política de invisibilización por parte de los Estados Unidos. Celosamente, la comunidad literaria chicana ha acertado en llamarla alternativamente *the coconut approach* (el enfoque coco), puesto que *it’s brown outside but white inside*.

---

<sup>17</sup> En la introducción de su famoso *El canon de Occidente* desaprueba la práctica académica de valorar, estudiar y enseñar un texto (sobre todo uno canónico) por sus elementos políticos y sociales en lugar de por sus elementos estéticos. Tanto la crítica marxista, la crítica feminista, los estudios culturales, el neohistoricismo, el postestructuralismo, entre otros, Bloom los generalizó bajo el término de *school of resentment*.



La segunda vena coincide con Sommers: interpretación marxista. La propia Alarcón la critica afirmando que es un enfoque “where we could join the generic class struggle and change the subject or forget the subject as well as forget the raced cultural history of the group” (Alarcón 7). Coincido con su crítica a este marco teórico. El marxismo en la literatura es buen aliado argumentativo, pero no es aplicable a todo ni a todos los agentes literarios. El marxismo más ortodoxo configura el mundo (y por ende a la literatura) en códigos binarios: proletario o burgués, revolucionario o reaccionario, dialéctico o estático.<sup>18</sup> Con tales divisiones las particularidades se desvanecen y las voces individuales se ahogan tal como Sor Juana lo retrata en *Primero Sueño*: por ver el bosque, se deja de ver al árbol. Explicar que un texto está determinado por su contexto sería una recreación formulista que deja mucho que desear.

Norma Alarcón, por último, identifica una tercera vía de análisis: “the resource option”. Al respecto la crítica chicana explica: “she is a wonderful resource. (...) she returns as a sample of the repressed and oppressed” (Alarcón 76). Es decir, el crítico chicano es valioso en la medida en que se presente o se le tome como alguien marginado, en lugar de centrarse en sus textos. De nueva cuenta, lo otro no se toma como un artilugio para verse a sí mismo y poder contrastar y autocriticarse, sino como un agente exótico en un zoológico del Otro. Carece de rigor literario y fomenta un turismo antropológico deleznable.

Finalmente, veamos lo que dice el crítico anglo Charles Tatum, quien ha trabajado la tradición latinoamericana durante tres décadas. Su perspectiva sobre el espectro crítico de la literatura chicana es más completa que la de los anteriores. Tatum coincide con Sommers y

---

<sup>18</sup> Un tercero sería la clase media, pero Marx explica que no es una categoría fija sino temporal, puesto que la tendencia es que los clasemedios terminen con sus hermanos proletarios (*El Manifiesto* 30). Por ello no la incluyo.

Alarcón en que el comienzo de la crítica sobre la literatura chicana tuvo una base histórica: “The Chicano movement of the 1960s and particularly its impact on university campuses throughout the Southwest were key to development of at least two early critical approaches to Chicana/o literature (...): the cultural-nationalist and the dialectical-historical approaches” (Tatum 13), perspectivas críticas que ya abordé previamente. Sin embargo, cabe preguntarse qué fue de la crítica en las décadas posteriores y, sobre todo, qué tan efectivos fueron esos marcos teóricos de la década de 1980 a la fecha, así como qué posibles sesgos pudieron tener.

Si en las décadas de 1960 y 1970 los enfoques marxista e histórico-cultural prevalecieron, en la década de 1980 la deconstrucción tomó el escenario crítico. Y no debe sorprender, puesto que los críticos chicanos que comenzaron a enfocarse en la producción latinoamericana en Estados Unidos coincidentemente también pertenecieron a la primera generación educada en las universidades anglo, universidades que, en las décadas de 1970 y 1980, fueron un *locus amenus* para las enseñanzas de Paul De Man y J. Hillis Miller, entre otros. Estos nombres ejercieron su influencia sobre Ramón Saldívar, quizá el crítico deconstruccionista chicano más reconocido, en Yale. La deconstrucción, al igual que los otros modelos de análisis, ha contribuido al abanico interpretativo de la literatura chicana; sin embargo, su lanza del destino (con respecto al chicanismo) yace en un espacio más diáfano que el marxismo y la unicidad cultural. Al centro de las propuestas derridianas, en dupla con la muerte del autor de Roland Barthes, se erige el motivo de descentrar el centro y desdibujar la autoridad del autor con el empoderamiento escritural del lector. En pocas palabras, uno de los aspectos más rescatados de la deconstrucción fue desaparecer la voz autoral del escenario literario y tal esfuerzo es loable en lo que respecta a su lucha contra los sistemas binarios y sus implicaciones de poder. No obstante, como ya se explicó, la literatura chicana en estos años apenas estaba consolidándose como una tradición reconocida y su

cultura e historia son imprescindibles no sólo para su comprensión cabal sino para articular su presencia en un escenario que los había relegado por décadas: Estados Unidos. Por este motivo, la deconstrucción representó un peligro para la literatura chicana, como bien lo previeron las críticas chicanas Rosaura Sánchez y Tey Diana Rebolledo. Una vez más, el nuevo modelo crítico (la deconstrucción) no es un equívoco en sí; el problema radica en el desfase temporal entre la aparición del marco teórico y el despertar de esta tradición literaria. El chicanismo no podía adoptar un modelo que suprimía por antonomasia su incipiente voz, puesto que era un logro que había costado décadas, retrocesos y sangre.

Hasta este momento histórico, y como uno se puede percatar con facilidad, los pocos años de crítica chicana han estado atravesados por dos vetas: 1) mayoritariamente han sido sólo chicanos quienes se han dado a la tarea de leer y, por ende, criticar a escritores chicanos, es decir, tanto los anglos como los mexicanos se muestran ausentes; y 2) cada modelo aplicado al análisis de la producción chicana ha sido de origen primermundista, europeo y blanco. Hasta bien entrada la década de 1990, como si fuera un neocolonialismo autoimpuesto, los chicanos sólo habían hecho calcos teóricos de aquéllos de quienes les interesaba marcar distancia. Como bien rezaba el judío de Tréveris en *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*: la historia siempre se repite, primero como tragedia y después como comedia (Marx, *El dieciocho* 231). Fue una tragedia el nacimiento de los chicanos, pues sucede por medio de un despojo, una violación tras la cual tienen que vivir luchando por ser reconocidos, pero esto se vuelve comedia cuando, por fin con una voz, se explican a sí mismos a través de los ojos de la monoglosia occidental.

No es sino hasta 1995 cuando surge la que sería quizá la teórica más importante para el chicanismo en todas sus expresiones: Gloria Anzaldúa. Tejana, séptima generación de chicanas y doctorada en los Estados Unidos, Anzaldúa se da a la tarea de enseñar no sólo a

los anglos sino a los chicanos mismos cómo leer a estos últimos. En *Borderlands – La Frontera: The New Mestiza*, Gloria concreta tres aciertos: 1) rechaza los modelos europeos para aproximarse a la chicana, 2) poliniza figuras, mitos y conceptos precuauhtémicos-mexicanos-chicanos y 3) los corporiza en términos y perspectivas *ad hoc* que logran iluminar con mayor brillo toda la producción chicana. Su obra evidencia, además, que el chicano está atravesado por varios no-privilegios: no sólo lo azota la ambigüedad identitaria, sino también la pobreza, la ignorancia y la despolitización. Sin embargo, el énfasis lo posa sobre la chicana (así, en femenino), figura que no sólo carga a cuestas las condiciones que laceran al chicano promedio sino muchas más, como ella misma lo encarna en su autodefinición: mujer, lesbiana, feminista, crítica cultural, chicana, mexicana, blanca, india, proletaria y rural. Junto con otras feministas, Anzaldúa revela que las relaciones de poder que el anglo ejercía sobre el chicano eran las mismas que éste replicaba sobre las chicanas: sometimiento, silenciamiento e invisibilización. Anzaldúa propone escapar de los modelos canónicos a través de lo que ella denominó las subjetividades múltiples. Este concepto logra escapar del encasillamiento marxista, de la muerte del autor y del descarte cultural. Fue tal el impacto de este libro que se tornó piedra angular no sólo para las chicanas, sino para varias otras comunidades marginadas: feministas, LGBT, subalternos, entre otros.

Debido al estallido anzalduano, el feminismo toma la batuta crítica a partir del 2000. Críticas chicanas como Cherríe Moraga, Tey Diana Rebolledo, Norma Alarcón, María Herrera-Sobek, entre otras, concentran sus esfuerzos críticos alrededor del feminismo chicano; es decir, regresan a décadas anteriores para rescatar las voces silenciadas por las figuras literarias masculinas. Su aportación radica no sólo en el hecho de que rescataron textos escritos por mujeres que habían sido opacadas, sino también expresiones chicanas que

habían sido ignoradas por los propios chicanos, por ejemplo los corridos, los testimonios y los cuentos orales.

Finalmente, en estos últimos 20 años, la crítica chicana ha privilegiado teorías que se ocupan de los márgenes como la teoría *queer*, el poscolonialismo, los estudios culturales, el feminismo, entre otras. Tales acercamientos han abierto una miríada de posibilidades para abordar cualquier texto latino-estadounidense y sus resultados han dislocado definitivamente el ojo de los lectores. Sin embargo, cual caballo de Troya, me temo que la comodidad con la cual han proliferado estos *-ismos* debería preocupar a los hispanounidenses, pues ¿desde cuándo los Estados Unidos han permitido el desarrollo pleno del Otro, y aún más desde sus propias entrañas?

## **1.2. Poesía latino-estadounidense**

En este apartado se trazará una breve semblanza histórica de la poesía hispanounidense con el objetivo de contextualizar literariamente el texto que da origen a esta tesis: *Peluda*. Los criterios sobre los cuales se decide la inclusión de los poetas, en la categoría que denomino literatura latino-estadounidense, son maleables debido a la complejidad etiológica de esta comunidad. Ser latino-estadounidense no implica hablar inglés o español, o ambos, o Spanglish; su denominación tampoco radica en su estado migratorio, ni residencia, ni nacionalidad; asimismo, su obra puede estar influida por otro hispanounidense o no. El común denominador es su experiencia (como descendientes del mundo hispano) con relación al espacio hoy denominado los Estados Unidos de América, incluso antes de su constitución

política en 1776 y a través de sus diferentes reconfiguraciones territoriales. Tales poetas<sup>19</sup> están agrupados de acuerdo con la división histórica característica en los estudios latino-estadounidenses.

#### I – Periodo de anexión<sup>20</sup> (1811-1898)

Como se mencionó en el apartado anterior, el material derivado de la producción literaria de los latino-estadounidenses del siglo XIX es escaso debido a varias razones, entre las cuales podemos mencionar la ausencia de una institución propia que lo recopilara, de un diáfano espíritu de comunidad y pocos medios de publicación propios. Esto explica por qué algunos poemas carecen de datos importantes como fecha de creación o publicación, e incluso el nombre del autor.

El periodismo al suroeste de Estados Unidos, estrictamente hablando, comenzó en 1834 cuando Ramón Abreu adquirió una imprenta de México y publicó *El crepúsculo de la libertad*, aunque quebró al año siguiente. Desde entonces y hasta el principio de la Segunda Guerra Mundial, los periódicos en español florecieron, tal es el caso de *El clamor público* y *El boletín popular*. Estos diarios y semanarios, aparte de publicar noticias, también albergaban piezas culturales y literarias que cobraron popularidad por representar un espacio de resistencia a la expansión anglo, especialmente después del Tratado de Guadalupe-Hidalgo en 1848.

Las piezas literarias que estos medios impresos publicaban eran anónimas en su mayoría y giraban temáticamente en torno a las circunstancias políticas del momento. Conforme Texas, Nuevo México, Arizona y California se consolidaban como entidades

---

<sup>19</sup> Reitero que la falta de tildes en los nombres de los poetas no son errores de edición, sino que responde a la escritura de sus onomásticos en inglés, lengua que tiende a omitir tal firulete. También debe mencionarse que algunos títulos de poemas presentan supuestos errores, pero son juegos lingüísticos intencionados.

<sup>20</sup> *Annexation period*.

estadounidenses, la comunidad hispanounidense experimentaba sentimientos confusos sobre su nuevo estatus; y las expresiones de estas tensiones se volcaron hacia los periódicos en forma de literatura.

Un primer grupo de poetas serían aquéllos pertenecientes a la llamada *Newspaper Poetry*, por ejemplo Juan B. Hajar y Haro, J. M. Vigil, José Rómulo Ribera, Luis. A. Torres y X.X.X. (a quien Doris Meyer identifica como Luis Tafoya). En general, sus temas atraviesan la melancolía hacia la patria abandonada, los motivos del viaje o la despedida, y (en el caso de X.X.X.) las reflexiones filosóficas. Un segundo grupo estaría conformado por figuras más reconocidas cuyos trabajos buscaron rutas distintas y separadas. José Martí escribió sus obras más importantes en Estados Unidos, donde pasó los últimos 14 años de su vida. Sus poemas también añoran Cuba, pero ya existe una crítica a la ciudad (Nueva York) y su ritmo de vida. Igualmente particular es Lola Rodríguez de Tió, cuyo poema “La Borinqueña” (1868) recoge el sentir patriótico de los puertorriqueños oprimidos y es adoptado como el himno nacional de la isla. Patrióticos también son los poemas de Francisco Gonzalo (Pachín Marín) y Felipe Maximiliano Chacón. Favio Fiallo se refugia en el romanticismo con motivos de la naturaleza y la religión, como “Plenilunio”. Todos ellos, además de haber habitado el territorio del norte, comparten también dos características sin excepción: sus poemas son escritos en español y tienen una clara preferencia por las formas poéticas tradicionales.

## II – Periodo de aculturación<sup>21</sup> (1899-1945)

Después de la oleada de anexiones territoriales, viene la oleada de las primeras grandes migraciones hacia el país del norte. Impulsados, mayoritariamente, por razones económicas,

---

<sup>21</sup> *Acculturation period.*

los primeros tres grupos latinos en consolidarse en los Estados Unidos son los cubanos (en Miami), los puertorriqueños (en Nueva York) y los mexicanos (en la frontera suroeste). No coincidían territorialmente, ni políticamente, ni artísticamente; esto se refleja en su literatura, ya que, por un lado, sus frustraciones van más allá de la cuestión de una identidad étnica y esto se plasma en sus temas, y, por otro lado, comienzan a experimentar con la forma. Es cierto que no fue sino hasta la década de 1940 cuando los primeros cursos y estudios académicos sobre los latino-estadounidenses, su cultura y literatura se consolidaron; sin embargo, hubo figuras importantes que sentaron bases.

Atado a un romanticismo anglo venido a menos, Vicente J. Bernal escribe poemas de corte tradicional y que giran en torno a la naturaleza, la libertad y el amor, por ejemplo en “Elvira by the Stream” (1916) y “To \_\_\_” (1916); pero, a diferencia de los poemas escritos en español del primer periodo, éstos ya se manufacturan en el idioma inglés. También en inglés, los poemas de William Carlos Williams se insertan en esta tradición literaria. Es cierto que se le ubica normalmente dentro del canon estadounidense; sin embargo, en su poesía temprana logran asomarse sus observaciones sobre la comunidad de la cual era parte su madre: los puertorriqueños. De 1917, tres poemas dan testimonio: “Libertad! Igualdad! Fraternidad!” comenta sobre la desilusión nacida del *American dream*; en “Apology” retrata los sinsabores del trabajador; y “Sub Terra” da cuenta de la invisibilización del obrero. Williams se aleja más de la primera camada de poetas, pues no sólo escribe en inglés, sino que es versolibrista y se inscribe ya dentro del movimiento modernista.

Otros dos casos destacados son José Dávila Semprít y Eugenio Florit. El primero se adhiere al idioma español, pero continúa con el verso libre. Sus poemas se alejan de la contemplación sobre la naturaleza de Bernal y de la sociedad de Williams; su estacada es política y crítica. En “Los Estados Unidos” (1933) arremete al estilo del historiador Edmund



S. Morgan contra la contradicción entre un discurso de libertad y una praxis de sometimiento económico y legal en los Estados Unidos; asimismo, en “Uno de tantos” condena al inmigrado que olvida sus orígenes. Florit también perpetúa la escritura en español y expone los desencuentros que la gran ciudad provoca. “En la gran ciudad” critica la rapidez de la vida derivada del proyecto de urbanización y en “Los poetas solitarios de Manhattan” describe la paradoja de la soledad en medio del hacinamiento.

Estos cuatro son un ejemplo en miniatura de los diferentes temas, estilos y lenguajes que este periodo atestiguó en la producción poética.

### III – Periodo de convulsión<sup>22</sup> (1946-1979)

Éste fue un periodo de importantes eventos históricos. La Segunda Guerra Mundial vino a transformar los Estados Unidos de una potencia mundial a una superpotencia mundial. En su interior las tensiones raciales se incrementaron con el flujo de inmigración en el noreste con los nuyoricans y en el suroeste con los chicanos, lo cual despertó movimientos en *pro* de los derechos civiles de los hispanounidenses. Asimismo, por vez primera se logran conformar los primeros movimientos literarios latino-estadounidenses.

La primera etapa de producción poética post-Segunda Guerra Mundial se conforma por figuras individuales que fueron fundamentales para los agrupamientos identitarios futuros de cada región latinoamericana en Estados Unidos. Quien apuntala esta etapa es la poeta Julia de Burgos con “Ay Ay Ay la grifa negra”, “Canción al pueblo hispano de América y el mundo” (1944) y “Canto a la federación libre de los trabajadores” (1944), los cuales son odas al orgullo racial y una loa socialista incendiaria. Otra de las grandes figuras fue Rodolfo “Corky” Gonzalez con su épica chicana “I am Joaquín” (1967) donde retrata una línea

---

<sup>22</sup> *Upheaval period.*

histórica de México y del chicano. Aurora Levins Morales con “Child of the Americas”, a través del Spanglish, incursiona en la hibridez nacional y la consciencia de la diáspora. Jaime Carrero desarrolla la recién formulada identidad del nuyorican con “Neo Rican Lesson” (1966). Asimismo, Heberto Padilla manifiesta su exasperación con respecto al gobierno castrista en “el regalo” y “hombre en la orilla”; mientras que Jack Agüeros expone la dominación de su patria en “Sonnet: The history of Puerto Rico” y la fugacidad de la urbanidad en “Sonnet for 1950”. Lourdes Casal también incursiona en el tema de la hibridez cultural/nacional en “Para Ana Veldford” y canta la melancolía por la reubicación en “Hudson, invierno”. Del mismo modo, José Kozer escribe sobre la fusión de identidades en “Diaspora” y la inconformidad de estar en los Estados Unidos en “The Final Journey”. Finalmente, Ricardo Sánchez es reconocido por poetizar el coraje chicano a través de una fuerte crítica sobre los malestares del país anfitrión con “Stream” (1971).

La segunda etapa se conforma por los primeros movimientos literarios latino-estadounidenses. El que marca el inicio se conoce como *The Nuyorican Poets*. Fundado en 1973, este movimiento artístico agrupó a diferentes personalidades en un café donde mostraban su arte. Su poesía, por lo general, estaba escrita para ser leída en voz alta, incluso parecería ser uno de los orígenes de los *slams* de poesía que ahora gozan de popularidad en Nueva York. Entre los cofundadores del movimiento se cuenta Miguel Algarín, quien escribió “A Mongo Affair” (1975) para condenar la discriminación por parte de los puertorriqueños isleños hacia los puertorriqueños continentales y las vulnerables condiciones económicas de los nuyoricans en Nueva York. Quien también trabaja este tema de pobreza y discriminación es Pedro Pietri con “Puerto Rican Obituary” (1973). José Ángel Figueroa denuncia también discriminación y problemas de identidad en “Boricua” (1978), al igual que en “This is Not the Place Where I Was Born” (1980) de Miguel Piñero. Sandra María Esteves

trabaja también el tema de la biculturalidad en “Here” (1980) y “Puerto Rican Discovery #3: Not Neither”. Sin embargo, quien empuña la hibridez de manera más poderosa es Tato Laviera con dos poemas: “My graduation speech” (1981) y “AmeRícan”. Por último, Jesús “Papoletto” Meléndez con “of a butterfly in el barrio or a stranger in paradise” retrata la vida en el barrio boricua.

Un segundo movimiento de poesía creado por hispanounidenses pertenece a un grupo de mujeres ubicadas en el sur del país anglo: *San Antonio Women Poets*. Estas mujeres venían de familias y espacios pertenecientes a la clase trabajadora y, por ello, no es sorpresa que se inspiraran en el Movimiento Chicano. Una de las exponentes más relevantes es Angela de Hoyos con “La Malinche a Cortés y viceversa” donde troca el diálogo amoroso por uno de crítica. Evangelina Vigil-Piñón con “Apprenticeship” hace un rescate de la tradición oral femenina. Y Carmen Tafolla se centra en el racismo con “Compliments” (1980).

#### IV – Periodo de la cultura dominante<sup>23</sup> (1980-hasta el presente)

Cuando el expresidente de los Estados Unidos Richard Nixon institucionalizó la “Hispanic Heritage Week” (celebrada anualmente a partir del 15 de septiembre) en 1969, la palabra “hispano” se volvió un “cajón de sastre” para englobar a todos los latino-estadounidenses. Por tener un halo de origen gubernamental, el término provocó inconformidad. Después los medios y el mercado impulsaron el término “latinos”, lo cual también creó olas de descontento por invisibilizar los orígenes étnicos y nacionales de cada comunidad. Asimismo, con base en la proliferación del uso del español y del Spanglish junto con su nuevo ranking como la minoría más grande de los Estados Unidos (superando a la comunidad afroamericana) al principio del siglo XXI, los hispanounidenses se erigieron como una

---

<sup>23</sup> *Mainstream period.*

comunidad que rechaza las políticas estadounidenses de incorporación y asimilación que habían funcionado por décadas con otras olas migratorias: el famoso *melting pot*. Este fenómeno también cruza el ámbito literario, puesto que pareciera ser que no se logran conformar grupos o movimientos literarios, sino que sólo hay escritores individuales que retratan su experiencia a través no del mismo lenguaje, no del mismo tema, no del mismo país, no del mismo punto de vista y no con la misma relación hacia el país anglo, como se atestigua con los siguientes poetas.

Gloria Anzaldúa, con el poema/ensayo en Spanglish “The Homeland, Aztlán: *El otro México*” (1987), trabaja los temas de la historia, la frontera y la identidad. Sandra Cisneros, en “Original Sin” (1994), expone las coreografías culturales entre México y Estados Unidos a través del vello axilar y en “Curtains” (1987) reformula la frontera como cortinas entre clases sociales. Tino Villanueva construye poemas líricos y sofisticados sobre temas y observaciones del día a día, como en “My Certain Burn toward Pale Ashes”, “Catharsis” y “Voice over Time”, todos de 1994 y escritos en inglés. Alma Luz Villanueva también retoma temas derivados de la cotidianidad con “Delicious Death” (1988) y “Warrior in the sand” (1990), pero no deja de lado su vena feminista con “bitch bitch bitch bitch” (1985), donde reapropia el vocablo; todos estos poemas están escritos en inglés. Otra gran figura contemporánea es Lucha Corpi, quien escribe en ambos idiomas, con la elegía “Winter Song”, “Day’s Work” y “Undocumented Anguish” (todos de 1990) retrata la vida urbana de un ilegal. Octavio Armand se interesa por el prisma de la vista con “Braille for Left Hand” y “Poem with Dusk”, ambos de 1984 y en inglés. Otro poeta de renombre es Alberto Baltazar Heredia Urista, mejor conocido como Alurista, quien escribe en Spanglish e inglés, por ejemplo “labyrinth of scarred hearts” y “sometime war”, cuyos temas abarcan la lucha del Movimiento Chicano. Luz María Umpierre-Herrera con “Immanence” y “No Hatchet Job”,

ambos de 1987 y en inglés, trae a cuento el desafío a la sociedad patriarcal y el amor sexual lésbico. Pablo Medina critica la isla de Cuba en “Calle de la Amargura” y retrata el dolor del viaje con “Nothing Nietzsche”, ambos de 1999 y en inglés. Sherezada “Chiqui” Vicioso en “Perspective” expone los obstáculos diarios de los latino-estadounidenses y en “Haiti” presenta una analogía entre la otredad de los haitianos con respecto de los dominicanos así como la de los dominicanos con respecto a los estadounidenses; ambos poemas están escritos en español y corresponden al mismo año, 1981.

Víctor Hernández Cruz desafía la pureza de lenguajes en “Lunequisticos”, hace un llamado a la fraternidad latina en “Poema Chicano” y desentierra la injusticia olvidada en “Is It Certain or Is It Not Certain-Caso Maravilla”, todos en Spanglish y del año 2001. Julia Alvarez trabaja las identidades biculturales en “Bilingual Sestina” (1995), escrita en Spanglish. Franklin Gutiérrez retrata los obstáculos del migrante en “Helen” (1996), escrito en español. Jimmy Santiago Baca es reconocido por su *pathos* al tratar el tema de la importancia y muerte de inmigrantes en “Sixteen” (2002) y el tema animal en “From Violence to Peace” (1989), ambos en inglés. Pat Mora es reconocida por hacer un rescate de figuras mitológicas femeninas de la cultura precuahtémica como “Coatlícue’s Rules: Advice from an Aztec Goddess”, “Malinche’s Tips: Pique from Mexico’s Mother” y “Consejos de Nuestra Señora de Guadalupe: Counsel from the Brown Virgin”; todos en inglés y de 1995. Judith Ortiz Cofer también dialoga con el choque de identidades en “The Chamelon” (1993), escrito en inglés. Alberto Álvaro Ríos escribe desde la perspectiva de un niño en “Morning” y “The Man Who Became Old”, y en “Mayate” trabaja el contacto entre hombre e insecto; todos son de 1982 y están en inglés. Gary Soto narra el microviaje diario de los trabajadores en “The Level at Which the Sky Begins” (1977) y el anhelo de aprehender una mexicanidad al visitar una cantina en Taxco en “Catalina Treviño Is Really from

Heaven” (1978), ambos textos en inglés. Lorna Dee Cervantes coincide con el cruce de identidades en “Refugee Ship” y cambia la concepción tradicional de la familia mexicana al retratar una familia matriarcal en “Beneath the Shadow of the Freeway”, ambos de 1981 y en inglés. Ricardo Pau-Llosa entrecruza Cuba y Estados Unidos: en “Dos Ríos” empalma la muerte de José Martí con el río Hudson, en “Frutas” contrasta Miami con Cuba, en “Charada China” retrata la multiplicidad de un juego tradicional cubano y en “Return” imprime el regreso imposible a Cuba porque nunca será la misma que conoció; los cuatro poemas pertenecen al año 1993 y fueron escritos en inglés.

Existe un pequeño grupo de escritores llamados *Writers of Latinidad* que están hermanados por ser hijos bilingües de cubanos exiliados (que muy posiblemente pertenezcan a la oleada de los marielitos). De entre ellos se encuentran los siguientes cinco poetas. Silvia Curbelo retrata en inglés la nostalgia que emana al vivir entre dos países en “If You Need a Reason” (1998). Cecilia Rodríguez Milanés en “Muchacha (After Jamaica)” (1995) escribe en inglés y, a través de instrucciones, los nuevos códigos culturales que debe aprender en Estados Unidos. Adrián Castro trabaja el tema del exilio en “In the Tradition of Returning”, escrito en 1997 en inglés. Richard Blanco también describe la nostalgia por Cuba en “Palmita Mía” y logra el retrato de una madre guajira en “Mother Picking Produce”; ambos escritos en inglés y del año 1998. Por último, Sandra M. Castillo, en “Cooking South” (1991), representa en inglés el conflicto binacional al crear un padre que anhela quedarse en Cuba y una madre que necesita emigrar a Estados Unidos.

Roberto Valero retrata cómo el amor atraviesa las distintas fronteras entre países en “Conversación telefónica” y expone la fallida búsqueda de identidad en “Exilio”, ambos textos de 1984 y escritos en español. En “Las islas son malvadas y nadie lo sabe” (1998) construye la imagen de Cuba como una tumba. Ruth Behar también utiliza el imaginario del

panteón para exponer la dicotomía de culturas que implica el desplazamiento territorial en “The Hebrew Cemetery of Guabanacoa” (1996), escrito en inglés. Dionisio Martínez, en “The Cultivation of Orchids” (1995), plasma en inglés el exilio como un *Bildungsroman*. Martín Espada, en “Imagine the Angels of Bread” (1996), recrea la historia pero hecha con las personas que nunca figuran en los libros de historia; en “My Name Is Espada” (2000), cruza el apellido y el arma como símbolos de conquista; y, en “The Republic of Poetry” (2006), retrata un mundo al revés, un mundo anti-platónico, donde la poesía es lo más valioso. Todos estos poemas fueron escritos en inglés. Carolina Hospital relata en inglés las contribuciones de los cubanos a Miami en “How the Cubans Stole Miami”. Demetria Martínez utiliza ambos idiomas para reflexionar sobre los mismos en “Fragmentos/Fragments” (1997). Rubén Martínez representa la colisión entre el primer mundo y el tercer mundo en “Manifiesto”, escrito en inglés en 1993. Virgil Suárez maneja el tema del escape léxico en “The Trouble with Some Words in English” (2002) y el escape territorial en “What We Choose to Exile” (2006), donde retrata el exilio. Rafael Campo, en “The Changing Face of AIDS” (1999), elabora las implicaciones de poseer tal enfermedad. Willie Perdomo utiliza el Spanglish para hablar de los estereotipos identitarios en “Nigger-Reecan Blues” (1991) y del arte como salida al aislamiento en “New Boogaloo” (2003). Finalmente, María Teresa “Mariposa” Fernández, también a través del Spanglish, retoma el tema de la herencia cultural híbrida en “Ode to the Diasporican” (2001) y trae a escena el tema del tratamiento del pelo y la liberación en “Poem for My Grifa-Rican Sistah Or Broken Ends Broken Promises” (2001).

Como se puede apreciar, este recorrido poético arroja varias observaciones sobre la producción latino-estadounidense, pero resalto tres de ellas. La primera es el notorio incremento en la producción literaria. El segundo dato es el aumento en la diversificación en

sus obras en términos de géneros literarios, registros lingüísticos e hibridaciones de Spanglish y temas explorados; pero sobre todo son textos más escribibles.<sup>24</sup> El tercer elemento es la presencia de más mujeres en el escenario literario hispanounidense: incluso pareciera que ellas han estado llevando la batuta desde hace 30 años. Estas tres tendencias esclarecen cómo una poeta tan joven pudo crear un poemario como *Peluda*, el cual entreteje lo político, lo femenino y lo poético de una manera no sólo reflexiva, sino también crítica.

### 1.3. El poemario *Peluda*, de Melissa Lozada-Oliva

La poesía latino-estadounidense nace siempre huérfana. Tanto el país latinoamericano como los Estados Unidos ya cimentaron sus propias tradiciones e instituciones literarias nacionales, las cuales o niegan cualquier parentesco o buscan explicar la literatura hispanounidense a través de sus respectivos cánones. Así, esta literatura llega a un *Zeitgeist* que insiste en reducirla a la inexperiencia, a la orfandad y/o a la otredad literarias. Sin embargo, los escritores latino-estadounidenses han resistido y han creado resiliencia al seguir produciendo textos que le hablan no sólo a los 60 millones de latinos/hispanos en Estados Unidos, sino a las distintas comunidades latinoamericanas e hispanas y a los estadounidenses mismos. Un buen ejemplo es el poemario *Peluda* de Melissa Lozada-Oliva.

Lozada-Oliva es una joven poeta nacida en los Estados Unidos pero de ascendencia latinoamericana (madre guatemalteca y padre colombiano). Su producción es corta. Publicó los poemarios *Plastic Pajaros* en 2015 y *Rude Girl Is Lonely Girl!* en 2016. Simultáneamente, en 2017, ingresó a la maestría en Creative Writing en la Universidad de

---

<sup>24</sup> Roland Barthes propone dos tipos de textos en *S/Z*: 1) los legibles, cuya característica principal es que no proponen nada al lector más allá de su aceptación o rechazo; mientras que 2) los escribibles no son textos pasivos hechos para el entretenimiento y disfrute del lector, sino que son provocadores e incitan a su reescritura, con lo cual trocan al lector en escritor. Los primeros son producto, los segundos son producción.



Nueva York y publicó el poemario que da origen a esta tesis: *Peluda*. Y en 2021, publicó *Dreaming of you: A Novel in Verse*. Retomando *Peluda*, está compuesta por 21 textos en inglés mayoritariamente, no seccionados, y podría ser catalogada dentro de las escrituras del yo.<sup>25</sup> Privilegia el verso libre y el lirismo. Hasta el momento, no hay registro de algún trabajo crítico sobre *Peluda*, pero hay tres líneas de análisis, o *preferred readings*,<sup>26</sup> que son evidentes. Un primer acercamiento sería trazar una posible genealogía del pelo, pero no desde un mapa latinoamericano, ni estadounidense, sino desde una meseta caníbal,<sup>27</sup> es decir hispanounidense: “Ay Ay Ay la grifa negra” (1944) de Julia de Burgos, “Original Sin” (1994) de Sandra Cisneros y “Poem for My Grifa-Rican Sistah Or Broken Ends Broken Promises” (2001) de María Teresa “Mariposa” Fernández. Un segundo acercamiento es con base en una lectura feminista, pues la experiencia del cuerpo femenino hila todo el texto. La tercera ruta de análisis proviene del fenómeno migratorio a los Estados Unidos. En esta tesis, no me centraré en rescatar las influencias literarias por razón de espacio y tampoco intentaré darle un viraje feminista. Mi análisis del poemario partirá de la experiencia del migrante ilegal no sólo por interés personal y por la evidencia textual para dicha interpretación, sino también porque tanto la autora de *Peluda* como el autor de esta tesis compartimos un entorno cognitivo similar, lo cual me otorga cierto derecho para hablar desde la plataforma de la

---

<sup>25</sup> Las escrituras del yo son un cajón de sastre utilizado para englobar los diferentes ejercicios de escritura autobiográfica junto con sus matices derivados del debate entre la historicidad y la ficcionalidad de las mismas. Para George Gusdorf, el autor, el narrador y el personaje son uno solo unidos bajo el pronombre personal del yo. A mi parecer, *Peluda* pertenece a las escrituras del yo, puesto que su autora, narradora y personaje se llaman igual y proyectan una experiencia unificada en el libro: el chicanismo.

<sup>26</sup> Es una lectura hecha por una comunidad que coincide en cuanto a un significado que la autora quiso comunicar (Stockwell 154).

<sup>27</sup> Metáfora que denota el fenómeno de consumir a los entes de su misma especie. En este caso, se trataría de trazar una genealogía hispanounidense hipotextual para, así, evitar asentar sus influencias en lo exclusivamente hispano o estadounidense.

migración y (de acuerdo con el principio comunicativo de relevancia<sup>28</sup>) también me faculta para realizar una crítica con este enfoque.

### **Resumen y metodología apofática**

Estas cartografías de rutas históricas brindan la posibilidad de visualizar el devenir de la crítica y de la poesía latino-estadounidenses. Mapas como son, no sólo proporcionan información gráfica-discursiva, sino que también detonan un gran espectro de rutas interpretativas, tantas como uno se proponga trazar. Para fines de esta tesis, resalto las siguientes cuatro.

I. En primer lugar, estos recorridos históricos logran dibujar una constelación de eventos que se suceden prácticamente de manera invariable. Esto es, los lugares de enunciación que los hispanounidenses han conseguido provienen de esfuerzos propios. Si hace 150 años la principal estrategia anglo de despojo territorial fue a través de los filibusteros (invasores armados), un siglo después los latino-estadounidenses hacen una contrarréplica simbólica al crearse otros espacios propios (y no sólo) en la literatura. A cada paso han tenido que replicar la misma estrategia: crearse agencia.<sup>29</sup> Al principio la poca producción literaria se debió a la falta de su conservación a través de publicaciones. Por ello tuvieron que hacerse de sus propias casas editoriales. Después, las primeras voces académicas tuvieron que educarse académicamente y comenzar la defensa de los escritos latino-estadounidenses como literatura. Y sólo después, por fin, llegaron los marcos teóricos

---

<sup>28</sup> “el principio comunicativo de relevancia óptima no es una máxima, sino la descripción de una habilidad cognitiva específica: la tendencia a interpretar cualquier estímulo ostensivo en un contexto dado como la evidencia de las intenciones comunicativas del interlocutor, considerándolo como el más relevante posible dadas sus habilidades y preferencias” (Longhitano, *Handout 2-3*).

<sup>29</sup> *Agency*: concepto literario que refiere a la libertad y capacidad de un personaje para tomar decisiones y acciones, dentro de una diégesis ya definida, para crearse una voz y tomar el control de su vida.

chicanos en la década de 1990. En resumen, las iniciativas de agencia o son propias o no lo son. Sorprende ver cómo aún hoy la mayoría de los críticos que trabajan con literatura hispanounidense tienen, también mayoritariamente, nombres y apellidos de ascendencia latina/hispana.

El mapa diacrónico, analizado de este modo, arroja una pregunta inevitable: ¿entonces quién debería hacer crítica, en este contexto y momento históricos, sobre la literatura latino-estadounidense? Los propios latino-estadounidense. Puede decirse que su misma historia marca un sendero que se repite una y otra vez: abrirse brecha desde sus espacios, tanto el físico como el académico. Sin embargo, en esta crítica la denuncia *per se* no debe ser suficiente. Es decir, que la crítica hecha por un hispanounidense, por ejemplo, no presupone que sea valiosa o “correcta” sólo por provenir de manufactura hispanounidense. Pensar de tal modo sería reducir simplistamente los mecanismos circundantes a la crítica literaria sobre textos latino-estadounidenses, puesto que (parafraseando el dicho marxista en aquello de “no por ser pobre se es revolucionario”) no por ser hispanounidense se es buen crítico literario. Baste recordar el caso del libro ya mencionado, *The House on Mango Street*:

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-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)

Quien primero no supo catalogar posiblemente el libro más canónico de la tradición chicana no fue un estadounidense, sino un chicano, lo cual es un indicador de que la batalla por

reivindicar la literatura latino-estadounidense es por partida doble. No sólo la comunidad anglosajona cataloga dichos textos como aliterarios, sino que los propios hispanounidenses incurren en negligencia crítica. Ni de aquí, ni de allá. Por ello insisto en que no basta con ser crítico y latino-estadounidense, sino que se debe hacer buena crítica, pero ¿qué deberíamos entender por un buen crítico chicano?

II. Responder a tal pregunta me remite necesariamente a un verso de León Felipe: “hay que salvar al rico y al pobre”. Rezaba que habría que rescatar al pobre de su pobreza, pero también hay que rescatar al rico de su riqueza porque ambos están siendo alienados en y por sus propias circunstancias. Como analogía, hay que rescatar a la crítica latino-estadounidense de las perspectivas anglo con que se ha leído dicha literatura durante todo el siglo XX, pero también (y quizá más importante) hay que rescatarla de la propia crítica latino-estadounidense. No me refiero solamente a la negligencia propia, sino a que pareciera que la crítica se ha estancado en las llamadas escuelas del resentimiento. Me preocupa que algunos *-ismos* estén haciendo el trabajo sucio del *establishment* anglo al favorecer el análisis social, como hace 50 años, por encima de la literaturidad de los textos hispanounidenses, lo cual seguiría refrendando su estatus como artefactos valiosos por su aporte cultural pero desechables por su escasa o nula calidad literaria que el mismo Harold Bloom esgrime. Esta estrategia, sospecho, ha dado pie a otra trampa que hay que sortear: la discriminación positiva, como bien lo describe Norma Alarcón:

If past generations of Chicana critics still desire to stage a comeback, we may discover that our ‘essentializing’ obsolescence has returned under a new market commodified value which has opened up what Trinh T. Minh-ha calls ‘planned authenticity.’ She explains: ‘as a product of hegemony and a remarkable counterpart of universal standardization, it constitutes an efficacious means of silencing the cry of racial oppression.’ That is to say, the minoritized are granted a voice as long as they speak as ‘authenticators’ of cultural experiences without

pursuing the dialectical reconfiguration of knowledge production *vis-a-vis* the ‘other’ (dominant). AngloEuropeans now tell us, ‘We no longer wish to erase your difference. We demand, on the contrary, that you remember and assert it. At least, to a certain extent.’ What extent? Here again, the Chicana critic is on dangerous ground. How much difference is enough? (...) In a sense we are back in Tijuana, though our critics are no longer Angloamerican or European, they are us and we find ourselves unable to speak with each other even in theory! (Alarcón 79-80)

III. Entonces, la primera tarea del crítico latino-estadounidense debería ser no aplicar teorías anglo sobre textos latino-estadounidenses como si fueran compatibles, dado que fueron hechos con un sujeto (y un objeto) diferente en mente. Por otro lado, también debería recibir con recelo las críticas hispanounidenses, puesto que tienden a caer en los análisis *exclusivamente* culturales y turísticos. Y de aquí emana otra reflexión gracias al mapeo teórico: la exclusivización<sup>30</sup> o monóculo teórico. Como fui resaltando durante el recorrido histórico-crítico, la utilización de cada marco teórico no fue un error *per se* (¿cómo podría serlo?); la amenaza se encuentra en la miopía intelectual de exclusivizar las diferentes teorías. Al usar sólo marxismo/historicismo, se deja fuera la literaturidad y los juegos lingüísticos de, por ejemplo, Alurista; al hacer sólo *close reading*, se omite el sujeto histórico y su lucha por ser y crearse un espacio, al tiempo que invisibiliza el sentimiento de denuncia que se encuentra en prácticamente todos los escritores; si sólo se deconstruye el texto latino-estadounidense, se suicida la y el sujeto histórico. Así como intentar comprender al hispanounidense sólo con base en una coreografía cultural (del país de ascendencia o Estados Unidos) es un error, también lo es intentar aproximarse a un texto latino-estadounidense con

---

<sup>30</sup> Utilizo la translación lingüística del adjetivo *exclusivo* en su fase nominal (exclusivización) y verbal (exclusivizar) por carecer de un ente léxico que exprese de manera económica el proceso de descartar conscientemente una miríada de opciones y preferir, quizá por un sesgo ideológico en este caso, una escuela de pensamiento.

una sola base teórica. Utilizar un solo marco teórico no es un error absoluto, pero tampoco es un acierto crítico.

IV. Por último, tomando en cuenta la amplia diversificación temática, lingüística y nacionalista de la poesía latino-estadounidense junto con el desarrollo histórico de la crítica literaria y sus posibles sesgos, conviene proponer una posible ruta apofática<sup>31</sup> de análisis, cuyos alcances sean amplios pero sin tropezar con las Circes, los cíclopes o las sirenas de la crítica literaria: es decir con los críticos que se apropian del sujeto, los críticos que sólo leen a través de un lente y los críticos que (nos) desvirtúan el camino. Para tal efecto, propongo un tetranomio para aproximarse a los textos latino-estadounidenses, el cual –dicho sea de paso– intento aplicar en esta tesis: 1) *close reading* de la *New Criticism*, 2) el aspecto social, 3) las líneas de fuga y 4) la óptica de Gloria Anzaldúa. Con el primer elemento se busca desentrañar la literaturidad en los escritos hispanounidenses, no sólo porque se trata de la materia prima de aquello que denominan “literatura”, sino porque también así se combate la política haroldbloomiana de infravaloración. Por otro lado, sería un error dejar de lado lo social; por ello, también debe incluirse el aporte histórico-cultural a través de un *-ismo ad hoc* al trabajo de crítica (llámese feminismo, marxismo, *cultural uniqueness*, etcétera) con el fin de continuar exponiendo a propios y ajenos la otredad latino-estadounidense. Sin embargo, para evitar la apropiación sistémica y sistemática de estos marcos, los postulados deconstruccionistas se insertan aquí perfectamente, puesto que, siendo una literatura menor,<sup>32</sup> esta literatura está atravesada *de facto* por incontables líneas de fuga que empujan lo

---

<sup>31</sup> El apofatismo o teología negativa fue un ejercicio epistemológico donde se buscaba definir al dios cristiano, un ser imposible de definir a través de las capacidades y lenguaje humanos, por medio de lo que no es. Retomo esta técnica de pensamiento, debido a la ausencia de una visión o meta claras, que resumo en la siguiente oración: no sé a dónde voy, pero sí sé a dónde no quiero llegar.

<sup>32</sup> Término acuñado por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Kafka: Por una literatura menor* para referirse a la producción literaria por parte de minorías que utilizan el idioma del país anfitrión y que se caracteriza por desterritorializar la lengua, por la vinculación política del individuo y por la enunciación colectiva.

establecido al borde y obligan a replantearse los espacios desde los cuales pensamos al Otro. Por último, para no incurrir en violencias epistemológicas, se debe tener en cuenta el texto anzaldiano a cada paso porque nadie conoce mejor a un hispanounidense que una latino-estadounidense.

De este modo es como se construye la estrategia de lectura con base en la cual se estudiará el poemario de Melissa Lozada-Oliva. Este método de análisis me permitirá mostrar la metaforización del pelo y el migrante; lo cual, a su vez, dará pie a: 1) encontrar en *Peluda* los mecanismos de literaturidad que operan ligadamente con el tema social (Capítulo 2); 2) abstraer una propuesta de resistencia contra el desplazamiento forzado (Capítulo 2); y 3) proponer una vía para la crítica literaria de textos hispanounidenses (Capítulo 3). A continuación introduzco el tema del pelo y el migrante.

## Capítulo II

El migrante como pelo



En el Capítulo 1 asenté mis intenciones de no utilizar un marco teórico exclusivo para abordar el poemario *Peluda*, puesto que limitaría los alcances del análisis sobre el texto. Sin embargo, intentaré poner en práctica una estrategia de lectura que retomo de Jacques Derrida para contextualizar este segundo capítulo e introducir el tema del pelo y el migrante.

Se trata de un ejercicio lingüístico-cognitivo que el filósofo utilizó para correlacionar dos términos que, en apariencia, son disímiles: la bestia y el soberano. El primero pertenece al campo semántico animal mientras que el segundo proviene del ambiente político. La sospecha de una relación oculta entre ambos le viene a Derrida por vía de aforismos y metáforas conformadas por estos elementos, por ejemplo en Thomas Hobbes: “el hombre es el lobo del hombre” y el Leviatán como metáfora del Estado. Esto lo lleva a buscar la esencia de uno en el otro, es decir a preguntarse sobre la bestialidad en el soberano y sobre la soberanía del animal. Su objetivo no es convencernos de la similitud entre ambos términos a través de una larga lista de comparaciones, sino jugar con las categorías epistemológicas de cada uno con el fin de repensar tanto al animal como al soberano.

La homologación de términos con campos semánticos distintos, como la bestia y el soberano o, en este caso, el pelo y el migrante, puede conducir a percibir en ocasiones su relación como una sobreinterpretación. No obstante, bajo la perspectiva de los estudios de pragmática, se trata de una integración conceptual compleja. Sabina Longhitano resume la integración conceptual como un ejercicio mental en cuatro pasos<sup>33</sup> que opera desde los

---

<sup>33</sup> “Según Fauconnier y Turner (2002: 39-50), el proceso de comparación, alineación e integración implica construir al menos cuatro espacios mentales: los primeros dos son relativos a los dos objetos/fenómenos que se están integrando (*input spaces*); el tercero es un espacio genérico donde se proyectan selectivamente los elementos comunes a ambos espacios (*generic space*); y finalmente el cuarto es el espacio integrado (*blended space*), que es donde típicamente se genera información nueva. La creación de un espacio integrado permite manipular de manera uniforme información proveniente de espacios mentales muy distintos, pero los espacios relativos a cada *input* no desaparecen al llevar a cabo la integración: esta última tiene sentido sólo por estar conectada conceptualmente con los espacios de *input* (Fauconnier y Turner 2002: 61)” (Longhitano, *Tesis* 106).

campos más complejos (como el arte, las ciencias, la religión, etcétera) hasta eventos sencillos del quehacer diario, y consiste en “relacionar de forma relevante estructuras muy distintas entre sí para obtener información nueva, nuevos puntos de vista sobre algún fenómeno para comprenderlo de una forma distinta” (*Tesis* 105). Sus grados de complejidad derivan de la similitud o diferencia entre los elementos por integrar. La integración más compleja se denomina *clashing* debido a las fuertes diferencias entre las estructuras involucradas. Este conflicto o choque relacional, sin embargo, es el que por lo general desemboca en integraciones conceptuales innovadoras (*Tesis* 108). Si en la integración conceptual sencilla el proceso relacional es lineal (por ejemplo “mi maestro es un dictador”), en su fase compleja será recursivo y bidireccional: ¿la bestia en el soberano, o viceversa?, ¿la bestia es el soberano, o viceversa?, ¿el soberano se convierte en la bestia, o viceversa? Por último, las integraciones conceptuales son inteligibles si, y sólo si, el emisor y el receptor comparten el mismo entorno cognitivo.

Con respecto al pelo y al migrante, son elementos tan disímiles que su integración conceptual podría calificar como *clashing*, motivo por el cual son buenos candidatos para replicar someramente el ejercicio derridiano. Asimismo, la propuesta de su homologación es verosímil, puesto que, como menciono anteriormente, tanto la autora de *Peluda* como el autor de esta tesis comparten un contexto similar: ser primera generación ciudadana de padres latinoamericanos inmigrantes ilegales en Estados Unidos, con siete años de diferencia. Éstas son las justificaciones para el método analítico que sustentará el resto del capítulo, sin perder de vista que el objetivo no es crear una lista artificiosa de comparaciones, sino posibilitar nuevos senderos de pensamiento entorno al pelo y, sobre todo, entorno al migrante. A continuación, se contextualizarán brevemente el pelo y el migrante.

### La historia de los sin-historia

Por consenso científico, se sabe que la formación de la Tierra fue hace 4,500 millones de años y la vida surgió un millón de años después con las primeras formas unicelulares simples, individuales e independientes. Pasaron otros dos mil millones de años para que se formaran organismos multicelulares gelatinosos que sobrevivieran y florecieran flotando en cuerpos acuáticos. Para abandonar el agua, se requirió de la formación de estructuras exteriores e interiores, mismas que aparecieron hace 500 millones de años en peces primitivos, pero se necesitarían otros cien millones de años para que se diera el salto a la tierra seca. Este nuevo ambiente se percibió hostil debido al aire seco, la radiación electromagnética (por el sol), la toxicidad en el oxígeno, los traumas físicos y las fluctuaciones extremas de temperatura. Para sobrevivir, la piel tuvo que engrosarse, endurecerse y adquirir propiedades antiacuáticas, por lo cual la epidermis proyectó filamentos que se tradujeron en plumas para las aves y en pelos para los mamíferos. Así nace el pelo hace 400 millones de años.

Los mamíferos pronto se escindieron de los reptiles debido a dos cambios: la producción de calor por procesos metabólicos (para poder prescindir del sol) y la cubierta de pelo sobre la piel. Gracias a esto pudieron cazar de noche y esconderse de sus depredadores de día, dado que el pelo previene la transferencia de calor, atrapa el aire que también previene la convección y el pelo mismo es un conductor calórico muy débil (8000 veces menos conductivo que el cobre). Sin embargo, pronto se volvió una desventaja: “Scientists have calculated that on a hot and sunny day, fur covered, upright hominids would have suffered a heat stroke after about ten to twenty minutes of a nonstop walk; they just couldn’t dissipate heat from their bodies quickly enough” (Stenn 12). Se han postulado varias teorías sobre la pérdida del pelo (plagas, atracción sexual, vínculo madre-hijo), pero la más aceptada entre la comunidad científica es la disipación de calor, ya que coincide cronológicamente con el

crecimiento del cerebro y con la aparición de las glándulas sudoríparas ecrinas, también diseñadas para enfriar el cuerpo; y se cree que estos tres procesos estuvieron vinculados. Tales eventos tuvieron lugar entre 1 y 3 millones de años atrás.

No obstante, fue apenas hace 100,000 años que el *homo sapiens* comenzó a migrar de África hacia Eurasia, lo cual lo llevó a enfrentarse de nuevo a temperaturas bajas y a necesitar otra vez la protección del pelo: “Initially, the most accessible cover consisted of the skins left over from food kill, and so the coats of humans’ prey became their own. Any animal skin would do” (Stenn 121-122). Por un lado, la rápida huida no dio oportunidad a que el cuerpo volviera a producir pelo y las pieles de animales satisficieron la necesidad. Por otro lado, Darwin postuló que la ausencia de pelo era signo inconfundible de la evolución de nuestra especie; esto, entendido erróneamente, dio pie al nacimiento de la dicotomía “peludo igual a primitivo” y “lampiño igual a evolucionado”, lo cual dio origen a autonombrarnos monos desnudos como sinónimo de seres evolucionados, pero en realidad se trata de una exageración que los estudiosos del siglo XIX adaptaron para justificar conquistas y explotaciones.

Con respecto al migrante, de acuerdo con los estudios sociales, el 99.5% de la vida humana como especie ha existido bajo un régimen de desplazamiento global que se califica como nómada, es decir, como migrante. El periodo Paleolítico comenzó aproximadamente hace 2.6 millones de años y terminó hace 12,000 años con el desarrollo de la economía humana al incorporar la agricultura, la ganadería y, eventualmente, la alfarería. Con el inicio del periodo Neolítico en el 10,000 a.C. surgieron los primeros asentamientos sedentarios que devinieron en las primeras ciudades humanas, pero esto no implicó el cese del nomadismo como forma de vida. La deforestación, el pastoreo excesivo y el agotamiento de la tierra que

produjo el agrarismo sedentario trajeron consigo una presión poblacional que condujo a la expulsión de miembros hacia un nuevo nomadismo. Así surge el migrante contemporáneo.

El filósofo Thomas Nail, como se detallará más adelante, explica que el migrante contemporáneo ha existido durante los últimos 12 milenios ininterrumpidamente, pero bajo cuatro diferentes máscaras. El nómada errante que empleaba la mayor parte de su tiempo en hacerse con los medios de vida puede localizarse entre 10,000 y 5,000 a.C. Con el desarrollo de las primeras ciudades importantes, se construyeron los primeros muros y, con ello, nació la máscara de bárbaro en los migrantes. Después, durante la Edad Media, se transformó en todas las figuras marginales que el nuevo sistema carcelario encapsulaba bajo un solo término: el vagabundo. Finalmente, la última máscara le corresponde al proletariado. Estas cuatro facetas no se suceden una a la otra, sino más bien se empalman conforme aparecen, ya que las circunstancias socioeconómicas que los oprimen se mantienen.

Como se puede apreciar, es innegable que el pelo y el migrante tienen una historicidad de facto, pero se les ha negado una historia propia. El pelo ha sido considerado demasiado repelente como para ameritar atención académica (Herzig 4) y, gracias a una ideologizada dicotomía darwiniana sobre la evolución, se creó una imagen sesgada sobre su presencia como signo de atraso evolutivo, en medio de un auge por el progreso. En cuanto al migrante, debido a que la narración histórica tradicional ha sido un proyecto del Estado desde sus inicios, esto ha resultado en negarle un pasado a toda figura que no encaje con dicho proyecto,<sup>34</sup> como las comunidades indígenas y los migrantes: “It is not a natural fact that the history of migrants has become ahistorical, as Hegel argues—it is the violence of states that has rendered the migrant ahistorical” (Nail, *Migrant* 5). Asimismo, en narrativas históricas

---

<sup>34</sup> “Los Estados establecen pactos con individuos concretos a los que reconoce como ciudadanos iguales ante la ley y no con naciones y las colectividades que en realidad lo conforman” (Aguilar 18-19).

como la de Estados Unidos, se les ha intentado invisibilizar bajo una estrategia de integración pasiva conocida como *melting pot* o crisol de culturas que pretende desdibujar las diferencias étnico-culturales para crear artificiosamente una sociedad homogénea *ad hoc* al principio de unicidad que subyace al proyecto del Estado (un territorio, una lengua y una población), como lo constata su juramento a la bandera o *Pledge of Allegiance*, el cual reza: “I pledge allegiance to the flag of the United States of America, and to the republic for which it stands, one nation under God, indivisible, with liberty and justice for all”.

A pesar de estos esfuerzos por marginarlos, tanto el pelo como el migrante no sólo existen, sino que abundan. El mono desnudo ha sido desmentido por la gran presencia actual de pelo: “Except for the palms, soles, and some special regions (such as the lips, anus, and glans penis), hair is present on all skin surfaces”, solamente que con “short, thin, lightly pigmented, and soft hairs—like the hair on your forehead, barely noticeable” (Stenn 5). Y la presencia de migrantes es cada día mayor, pues nunca se había registrado el movimiento de tantos migrantes en la historia de la humanidad, según Thomas Nail: actualmente 1 de cada 7 habitantes en el mundo es un migrante (*Migrant* 1).

Ante la innegable presencia de ambos elementos, se ha optado por atacarlos. El pelo en el cuerpo femenino ha sido desestimado de muchas formas dependiendo del contexto, por ejemplo, se le tacha de ser sucio, antiestético e, incluso, antipatriótico, cuando lo cierto es que cumple roles importantes para el cuerpo humano: detección de plagas, protección (ojos), aislante (cabeza), prevención de irritación (pubis, axilas), entre otros. Por su parte, el migrante ilegal ha sido retratado de holgazán y criminal, por decir lo menos. Sin embargo, se ha comprobado que no es así. Por ejemplo, el caso más emblemático ha sido el de los inmigrantes latinoamericanos en los Estados Unidos de América. Se les ha acusado de una

presencia parasitaria al vivir del *welfare* (ayuda gubernamental),<sup>35</sup> de sólo estar absorbiendo recursos públicos (como educación y servicios gubernamentales)<sup>36</sup> y de robarle los empleos a los estadounidenses,<sup>37</sup> pero todo es falso.

En resumen, tanto el pelo como el migrante han vivido en una dicotomía donde no sólo existen *per se*, sino que cumplen roles esenciales dentro de sus respectivos entornos a la vez que hay un esfuerzo por marginarlos a través de distintas vías. En el imaginario colectivo, se asume que hemos perdido el pelo y gracias a ello, junto con otras características, podemos escindirnos del mono como ícono fabricado del retraso evolutivo, pero seguimos conservando pelo en el 90% de nuestros cuerpos. También se asume que los nómadas quedaron en la prehistoria o, con mucha suerte, que siguen existiendo esporádica y neciamente en las breves apariciones de comunidades errantes como los gitanos, cuando en realidad existen más de mil millones de migrantes actualmente. Estas contradicciones imantan al pelo y al migrante de un halo fantasmal porque existen en un plano donde están y no están simultáneamente, como si fueran espectros.

### Son espectros

El espectro es una de las figuras más memorables de Jacques Derrida. La desarrolló con el fin de criticar la metafísica de la presencia, es decir el deseo del acceso inmediato al significado privilegiando la presencia sobre la ausencia. Se trata de un ente híbrido

---

<sup>35</sup> La población económicamente activa (PEA) de estadounidenses nativos es del 64.5%, mientras que la PEA de los hispanounidenses fluctúa entre 67.8-79.2% (Portes & Rambaut 123).

<sup>36</sup> Sus contribuciones fiscales son estratosféricas, pero sólo se redirigen a gastos federales y no se distribuyen en las localidades hispanounidenses (Gonzalez 217-218).

<sup>37</sup> Las economías locales de blancos han absorbido mucha plusvalía gracias a los bajos sueldos de los migrantes hispanounidenses (Gonzalez 218) y los hispanounidenses, sobre todo mexicanos, son el ejército laboral que suple las necesidades laborales del nuevo régimen estadounidense conocido como *hourglass economy* (Portes & Rambaut 25-29).

compuesto de una encarnación (material) y una ausencia (inmaterial), cuya presencia tiene como fin desestabilizar la tradición y posibilitar nuevos senderos interpretativos. La dinámica del espectro es la del efecto visera: nos ve pero nosotros a él no, nos habla pero no podemos localizar el origen, está presente y ausente al mismo tiempo, como un fantasma. Para ejemplificarlo, Derrida retoma las figuras espectrales del fantasma del comunismo y del fantasma del padre de Hamlet porque comparten ciertas características importantes: a) son diáfanos, b) son muertos-vivientes, y sobre todo c) desatan la trama. Su presencia fantasmal logra que giren las ruedas de la historia de la diégesis y de la Historia de la humanidad, respectivamente (*Inyunciones* 15-62).

El pelo y el migrante son seres espectrales. Su presencia es diáfana, tienen historicidad sin una narrativa histórica y su presencia desencadena acciones relevantes, como se verá en la conclusión de este capítulo. Para Shakespeare, Marx y Derrida, la aparición del espectro está reservada para unos cuantos: el fantasma shakespeariano sólo habla con Hamlet y el fantasma del comunismo sólo habla con el proletariado. El espectro del pelo y el migrante sólo hablará con unos pocos también, por ejemplo Zygmunt Bauman. El sociólogo, para exponer su teoría sobre las personas residuales que el progreso moderno exige, se apoya en el trato hacia el pelo: tanto los pelos como los migrantes son residuos de un espacio que los ha expulsado (16, 28, 37-38). Pero Bauman no es el único que intuye esta relación semántica. La poeta hispanounidense Melissa Lozada-Oliva también logra ver al espectro del pelo-migrante y lo retrata en su obra *Peluda*.

#### Sobre *Peluda*

*Peluda* es una obra literaria que está conformada por 21 textos poéticos. La ausencia de segmentación paratextual brinda la ilusión de que la disposición intertextual de los poemas



es aleatoria. En las reseñas del libro y las entrevistas a la autora no hay mención alguna sobre el orden de los textos. Sin embargo, bajo escrutinio, los poemas revelan una estructura. Si se leen linealmente conforme están ordenados, los textos presentan cuatro secciones que configuran una secuencia en *Peluda*.

La primera sección abarca los primeros doce poemas. En ésta impera una actitud hostil hacia la presencia del pelo y su visibilidad en el cuerpo femenino. Ya sea por medio de rastrillos, tijeras o cera, se busca remover el pelo. La segunda sección se encuentra en los siguientes dos poemas, 13 y 14. En éstos se introduce el cambio de perspectiva sobre el trato hacia el pelo: debe aceptarse su presencia y naturalidad. Se incita a rechazar la remoción normada y heredada por generaciones. Esto da pie a la tercera sección: la hospitalidad hacia el pelo. En los poemas 15 a 18 el pelo crece sin ser depilado. Simultáneamente, la protagonista se hace de una voz crítica. Finalmente, la cuarta sección se caracteriza por la i(nte)rrupción. El pelo se concentra y obstaculiza el drenaje en los poemas 19 a 21.

A continuación desglosaré esta secuencia del poemario, misma que se resume y coincide con las secciones de este capítulo: 2.1 hostilidad, 2.2 punto de quiebre, 2.3 hospitalidad y 2.4 i(nte)rrupción. Cada sección constará de dos componentes principalmente: qué elementos construyen la actitud ante el pelo en los poemas y las posibles líneas de reflexión que se pueden establecer mediante la integración conceptual del pelo y el migrante. Ocasionalmente utilizaré términos clave sobre la frontera y la migración, así como conceptos teóricos como la hospitalidad (Derrida) y el cuerpo sin órganos (Deleuze y Guattari), pero, como mencioné previamente, el objetivo del análisis no es iluminar el poemario de Lozada-Oliva exclusivamente mediante ciertas herramientas teóricas, ni crear una lista artificiosa de comparaciones entre el pelo y el migrante, sino replantear la lectura crítica de un texto hispanounidense y posibilitar el replanteamiento sobre el migrante. Y con base en esto, en el

Capítulo 3 podré esbozar una propuesta de lectura crítica sobre el lenguaje hispanounidense en la literatura.

### 2.1. Hostilidad y remoción hacia/del pelo-migrante

Melissa, también referida como Melucha y mi peluda (por su madre) en el segundo poema, es la voz poética del poemario *Peluda*, como se puede constatar en el noveno poema. Es una joven cuya madre inmigrante trabaja en un *beauty shop* o salón de belleza, donde por lo general se ofrecen y llevan a cabo varios servicios, sin embargo la hija sólo focaliza dos de ellos: corte de uñas y corte de pelos. No los llama manicura ni despunte de cabello (*trimming*) porque evadir eufemismos es parte de su propuesta estética.<sup>38</sup> Si la madre despunta el cabello, la hija despunta las palabras, por ejemplo al comienzo de todo el libro:

before there were legs, bikini lines, eyebrows, upper lips,  
underarms, forearms, labias, assholes, chins,  
or the waxing table there were houses  
& two immigrants who cleaned them. (poema 1, página 3)<sup>39</sup>

Melissa observa un paralelismo. Primero se limpia el área de trabajo para después poder limpiar los cuerpos, y ambos empleos son ejercidos por inmigrantes. Rebecca M. Herzig explica que, al igual que el trabajo doméstico, el sexual y el de cuidados, la labor de depilación está sujeta a poca supervisión legislativa, ofrece cierto grado de autonomía laboral e implica un acercamiento íntimo entre cuerpos, pero sobre todo “waxing, like other kinds of feminized service labor, relies on the mobile women workers moving through the ‘lower circuits’ of global restructuring” (147-150), es decir, mujeres inmigrantes ilegales. Los pelos

---

<sup>38</sup> También, por este motivo, evitaré usar los distintos hipónimos del pelo, como vello o cabello.

<sup>39</sup> Este formato (poema #, página #) para las referencias bibliográficas de *Peluda* no cumplen con MLA, pero me tomo esta libertad para dejar en claro la linealidad de los poemas analizados y el orden del tratamiento del pelo a lo largo del libro.

son residuos del cuerpo, mientras que los inmigrantes ilegales son residuos del sistema económico,<sup>40</sup> ambos son desechos que convergen en el salón de belleza: el inmigrante cuida del pelo y el pelo alimenta al inmigrante. Es por ello que, si sedimentar la integración conceptual del binomio pelo-migrante nos resulta complejo, para Lozada-Oliva la relación resulta tan sólo natural.

Sus observaciones son empíricas y falsamente simples, pues albergan una reflexión crítica que puede desvanecerse en una lectura superficial. Por ejemplo, más de un estudioso ha caído en la trampa de analizar la frontera y la migración tomando el proto-Estado griego como el inicio<sup>41</sup> de ambos fenómenos, y otros lo han abordado desde su proliferación durante el siglo XX, como Søren Frank (1-30). No obstante, los dos enfoques comparten un sesgo. Si se pretende estudiar la frontera y la migración desde la política o el Estado moderno occidental, se pasa por alto el marco categorial que encapsula a ambos: la economía. En otras palabras, aproximarse al problema de la migración desde el cierre de fronteras significa ignorar el problema de raíz, que es la subordinación del Estado-nación a las necesidades del sistema económico contemporáneo (Mezzadra & Neilson 24). El capitalismo obliga a personas, no pobres sino empobrecidas, a buscar una mejor calidad de vida en países desarrollados, en cuya cúspide se encuentra Estados Unidos. Melissa pareciera estar al tanto de este debate metodológico al expresar lo siguiente:

when the economy crashed, beauty was  
the first thing my mother's clients crossed  
off their weekly budget so they let their nails

---

<sup>40</sup> “The key to understanding modern emigration in the eighteenth through twentieth centuries is the kinopolitical concept of a mobile surplus population or migrant proletariat. The surplus population is an excess of social motion that needs to be redirected” (Nail, *Migrant* 106).

<sup>41</sup> “The migrant has been predominantly understood from the perspective of *states*. Since the state has all too often written history, the migrant has been understood as a figure without its own history and social force” (Nail, *Migrant* 4).

grow jagged, let their bikini lines become  
bikini borders (poema 2, página 5)

Una primera lectura literal es la priorización de gastos básicos sobre servicios de embellecimiento, pero releer el pelo como migrante localizaría al texto dentro de los enfoques de estudios migratorios más integrales, pues es precisamente cuando la economía se desploma que los migrantes, al igual que los pelos, buscan salir de sus fronteras: *bikini borders*.<sup>42</sup>

Melissa retoma la imagen del pelo atrapado en “What If My Last Name Got a Bikini Wax, Too” por medio de una prosopopeya donde el apellido de la voz poética es tan largo que puede asomarse y broncearse en la playa, lo cual (por contigüidad semántica) recrea la imagen del pelo largo asomándose también por fuera del bikini:

it’s really long, after all  
you can see it sticking out  
of the line you gave me  
to write it on (poema 10, página 19)

Si la depilación con cera tiene como objetivo eliminar el pelo púbico para que no se asome por fuera del bikini, Melissa aplica la misma imagen para el apellido. En Latinoamérica el nombre de cualquier persona se compone por su nombre de pila, el apellido paterno y el apellido materno, y todos los documentos oficiales así lo requieren y atestiguan. En cambio, en los países anglosajones se ha prescindido del apellido materno. En Estados Unidos, dado que sólo se cuenta con un apellido, la probabilidad de confusiones entre personas es alta y,

---

<sup>42</sup> Nótese también que la autora transforma la línea del bikini en frontera del bikini, lo cual transfigura y potencia la imagen: la frontera (del bikini) es mucho más que una división espacial en los estudios sociales, como explicaré en las conclusiones de esta tesis. En el poema, esta línea no sólo marca el límite entre la piel depilada y la no depilada, sino que al ser una frontera se imanta de otras connotaciones. Si la frontera política marca la diferencia entre el ciudadano y el criminal, entre lo civilizado y lo bárbaro; entonces la frontera del bikini delimita lo feo de lo bello e incluso lo femenino de lo masculino.

por ello, se le ha otorgado tanta importancia al *social security number*<sup>43</sup> para cualquier trámite gubernamental. Sin embargo, en aras de preservar el apellido materno o por herencia onomástica, no son pocos los hispanounidenses que cuentan con un apellido compuesto (como la propia autora de *Peluda*: Melissa Lozada-Oliva) cuya longitud excede el espacio otorgado para escribir el nombre en los formatos para realizar trámites. Es por ello que Melissa homologa el pelo púbico con el apellido; ambos necesitan más espacio.

En los dos ejemplos anteriores el pelo pareciera estar vivo, pues se mueve como por voluntad propia. Constantemente está creciendo, está moviéndose y esto implica el cruce de bordes. Una tercera instancia de automovilidad se encuentra en los siguientes versos donde el pelo sobrevive un desastre, recibe ondas nucleares, desarrolla bicefalia y termina escalando la cortina del baño:

imagine the things that shed  
 from you turning into something  
 that survives the apocalypse??  
 the scientists trapping it in a plastic container??  
 putting a bunch of nuclear science waves on it??  
 it surviving but coming out with two more heads??  
 or i don't know, is that how it works??  
 imagine your hairs as daddy longlegs crawling  
 up the shower curtain?? (poema 9, página 17)

En resumen, se retrata al pelo como una figura 1) que se desplaza, 2) que cruza límites y 3) que busca brincar una valla (de plástico). Esta sucesión de acciones pareciera indicar que Melissa habla de pelos mientras piensa en migrantes a la manera en que a veces habla en un

---

<sup>43</sup> No lo traduzco porque en español (“número del seguro social”) se refiere al folio perteneciente a las instituciones de salubridad, mientras que en inglés se refiere a un documento que funge como la INE o CURP mexicanas pero en Estados Unidos.

idioma pero está pensando en la sintaxis de otro idioma. Esta gran movilidad del pelo, sin embargo, se verá coartada.

No son pocas las ocasiones que ilustran el deseo y la práctica de remover el pelo en los primeros poemas. Como el mismo nombre del giro comercial lo indica, la remoción tiene como propósito el embellecimiento: bello sin vello. Un buen ejemplo es cuando Melissa le rasura la espalda a su hermana para asistir al baile de graduación (*prom*):

the razor makes soapy paths  
across her back, bubbles burst & laugh together at the forks  
in the road. *bitch, are you done?*  
i take a towel & i wipe the journeys away (poema 12, página 21)

El uso de la navaja crea líneas; es decir, la remoción y los bordes aparecen simultáneamente. Los migrantes y las líneas fronterizas funcionan bajo la misma lógica de acuerdo con los estudios fronterizos. Rasurar es crear delimitaciones que cortan al pelo y coartan al migrante, por ello cuando Melissa termina usa una toalla y “wipe[s] the journeys away”, oración cuya polisemia devela la co(a)rtada: termina la remoción e interrumpe el viaje (*journey*). También debe advertirse que dicho gesto con la toalla es para secar a la hermana, con lo cual deja de tener la espalda húmeda, es decir deja de ser *wetback*. Los espalda-mojada dejan de serlo una vez que salen de Estados Unidos y dejan de ser inmigrantes. Es así como un simple despliegue de rasurado va evocando diferentes lecturas que giran en torno a la experiencia del migrante ilegal en Estados Unidos.

En este ejemplo, la espalda debe lucir sin pelos. Es decir, la desnudez del cuerpo no viene de la ausencia de ropa, sino de la ausencia de pelo. A pesar de que éste en una espalda femenina promedio carece de volumen y visibilidad (similar a los pelos indetectables de la frente), es percibido como hirsutismo. La superficie que ocupa un pelo es minúscula, pero su presencia se exagera. Ya sea tirado sobre el suelo (“get a load of this hair / gathered on the

white tile floor” [poema 3, página 6]), sobre el rostro (“my ugly mustache distracts” [poema 4, página 9], “we can see her face now” [poema 1, página 4]) o en símiles (“her accent still coats her skin” [poema 12, página 21]), se le asigna una dimensión desproporcionada al pelo. Melissa descubre una analogía entre la desproporción del pelo y la del acento de un inmigrante:

if you start waxing early enough  
the hair will grow back thinner & if your're in america  
long enough you can get rid of your accent (poema 1, página 4)

El pelo no cubre la piel en su totalidad, así como el acento no eclipsa la pronunciación, pero se les juzga como si lo hicieran. Otro ejemplo donde se corta el pelo y se coarta al migrante proviene del primer poema, en el que podemos leer:

the best part about waxing is after  
when you are looking at the strip of wax  
at all of the hair sticking up like bodies (poema 1, página 4)

La depilación con cera trae consigo la imagen de una tira con pelos incrustados. Melissa los ve como cuerpos atrapados en una franja, lo cual puede dar pie fácilmente a reimaginar la tira de cera con pelos como si fuese el Río Bravo reteniendo y ahogando migrantes o como si fuese la línea fronteriza deteniendo indocumentados en las garitas. En el plano literal, el pelo es cortado y, en el plano figurado, el migrante es coartado.

Quizá el caso más llamativo de remoción es aquél donde la madre de Melissa enfurece por la presencia de un fleco en la hija:

your mother drags you to the salon & asks them  
to *feex* it but maybe this is what will never be fixed.  
this is the distance between  
your hairline & your eyebrows (poema 3, página 7)

No se trata de una extirpación capilar o de rasurado al ras de piel, sino de la desaparición de un peinado que, por su estilo, cubre una porción corporal que, según la madre, debe estar descubierta: la frente. No es un mero conflicto de gustos. Melissa devela la razón: el fleco une el cabello y las cejas. El pelo, como hemos visto, es un ser vivo que busca salirse del bikini o escalar cortinas. En este caso, busca tender un puente con otros pelos que ostentan funciones diferentes y ocupan lugares distintos, pero dicha unión es frustrada, ¿por qué?

Los primeros 12 poemas de *Peluda* se caracterizan por estar impregnados de una tendencia hacia la remoción del pelo. Ya sea por depilación con cera, con una hoja afilada o por tijeras, cada referencia a la mutilación del pelo esconde tras de sí una actitud hacia su presencia: rechazo. Dondequiera que aparezca, el primer instinto es cortarlo, no dejarlo crecer. La voz poética nos brinda un escenario donde se representa la razón detrás de tal actitud:

skinny white girl with a sugar skull tattoo says:

no offense melissa??

but i know when you've been around??

because your hair gets all over everything??

& no offense but it kind of grosses me out??

if you come into my apartment

can you just please be aware of that??

imagine being as gross as u fear?? (poema 9, página 17)

No se trata del pelo en sí, sino de la percepción grotesca que tiene la chica blanca sobre el pelo de Melissa (quien, por cierto, es hija de una inmigrante y cosmetóloga que depila). En el centro de la ciudad más cosmopolita del mundo y recinto de la democrática Estatua de la Libertad, se proyecta a Melissa como la otredad. A lo largo de la primera mitad del poemario se ha actuado sobre la presencia corporal del pelo, pero aquí, incluso cuando ya no es más que un cúmulo de células muertas, sigue provocando rechazo. Sin embargo, la voz poética



abre una indeterminación semántica que apuntala la metáfora del migrante como pelo, ya que no deja en claro si el rechazo es hacia el pelo o hacia la portadora del pelo: “imagine you are what makes the white girls in a brooklyn / apartment scream??” (poema 9, página 17).

De acuerdo con Rebecca M. Herzig, junto con el arribo de los colonizadores ingleses en el siglo XVII también llegó la imagen del pelo como signo de superioridad, dado que aquéllos eran peludos y barbados, y dicho elemento visual contrastaba con la lampiñez casi completa de los nativos norteamericanos. Pronto se argumentó que no poseer barba era signo inequívoco de estar menos preparado para los cambios climáticos y sobrevivir, lo cual se extrapoló para justificar que los segundos estaban menos capacitados para gobernar. Después de décadas de espiar a los nativos norteamericanos, se descubrió que sí poseían barba, pero se afeitaban a diario. Ante lo cual, los anglos cambiaron el argumento: sólo un bárbaro podría automutilarse y los bárbaros no son civilizados, por lo que no pueden gobernar. Para justificar estos impulsos supremacistas, los anglos adaptaron viejas teorías europeas sobre la concepción del ser humano: principalmente el naturalismo de la Ilustración y la teoría de los humores (19-33).

Dichas prácticas se reforzaron en el siglo XIX con otras lecturas de la teoría de la evolución darwiniana. Éstas establecieron una estructura binaria que llevó a considerar lo primitivo como atrasado y, por lo tanto, indeseable, y lo evolucionado como superior y, por lo tanto, deseable. Con este esquema como telón de fondo, lo peludo se volvió evidencia de lo primitivo: el mono es peludo, el humano ya no es un mono; por ello, debería aspirar a ser lampiño. En este mismo siglo se patologizó el exceso de pelo como signo de desviación sexual, mental y criminal. Además, la sexología vino a establecer los estándares de lo masculino, que incluían poseer pelo, y lo femenino, que incluían no poseer pelo visible. No es casualidad que en 1878 naciera la concepción del exceso de pelo como una nueva

enfermedad: hipertrichosis (Herzig 55-74). Así es como nace la remoción del pelo en las mujeres en Estados Unidos.

El albor del siglo XX vio surgir el auge por la depilación con la invención de nuevos métodos, nuevos productos y nuevas áreas por depilar, pero sobre todo por la influencia de la Primera Guerra Mundial. Herzig explica que el rasurado facial en soldados masculinos se institucionalizó para disminuir el contagio de plagas, como el piojo, y también para que las máscaras de gas se ajustaran mejor al rostro. Por siglos, el rasurado fue un reto por las dificultades que conllevaba el manejo de la navaja: afilarla constantemente, utilizarla diestramente, requerir de una segunda persona y un espacio higiénico para el servicio. Sin embargo, el gran incremento de baños privados en los hogares y la creación del rastrillo desechable (por parte de Gillette) no pudieron coincidir en mejor época, pues esta combinación provocó que “in less than two years, hundreds of thousands of American men were initiated into the custom of regular self-shaving” (124). Estas prácticas se llevaron al hogar con el regreso de los soldados y en meses el tener una cara recién rasurada se volvió un valor cultural normativo, pero eso no fue todo: “War also transformed women’s relation to shaving, albeit in different ways” (124).

Para la Segunda Guerra Mundial, la aversión hacia el pelo en las piernas ya tenía un par de décadas instaurándose; para ello, se acostumbraba usar medias gruesas para que cubrieran “el problema”. No obstante, como es de todos conocido, las telas (en especial el nailon y la seda) escasearon durante los conflictos bélicos. Por ello, se popularizó el uso de cosméticos para piernas, pero también escasearon, por lo que

Regular shaving gained appeal, and continued to expand in the immediate postwar years, as women who adopted the practice in their teens and twenties passed the habit on to their daughters. By 1964, surveys indicated that 98 percent of all American women aged fifteen to forty-four were routinely shaving their legs. (Herzig 127)

Si en la segunda mitad del siglo XIX las áreas por depilar fueron la cara y el cuello, ahora en la primera mitad del siglo XX se sumaron los brazos, las piernas, las axilas y el pecho (Herzig 78). Paulatinamente, la invasión del vacío capilar se expandió por el cuerpo, principalmente el femenino.

De forma ecoica, en el siglo XIX los estadounidenses también reutilizaron posicionamientos pasados para justificar sus actos de despojo, por ejemplo con la Doctrina Monroe y el Destino Manifiesto. La reapropiación de discursos ya había sido puesta en práctica con los nativos norteamericanos, se replicó con los mexicanos y después con el resto de América Latina. La remoción social también se expandió. Con la anexión de medio México, vinieron las intervenciones y el despojo territorial, con lo cual vino la reubicación de la frontera y la persecución de los mexicano-americanos. Estas prácticas continuaron durante la primera mitad del siglo XX y hasta la Segunda Guerra Mundial, siendo los *Zoot Suit riots* uno de los episodios más conocidos.<sup>44</sup>

Resumiendo, por un lado, el cambio de paradigma con respecto al pelo en Estados Unidos ocurrió en el siglo XIX: pasó de ser un símbolo de superioridad a ser prueba de involución y suciedad. Éste es el comienzo de la depilación femenina. Por otro lado, también en el siglo XIX, los Estados Unidos ponen en marcha su ambicioso plan de despojar y deshacerse tanto de nativos norteamericanos como de mexicanos. Los habitantes son

---

<sup>44</sup> Fue una ola de disturbios violentos contra algunas minorías etnoculturales, sobre todo mexicano-americanos, (que vestían *zoot suits* o traje de pachuco) por parte de militares estadounidenses en 1943. Se han postulado varias teorías sobre el origen de las agresiones (prepotencia por vestir ropa holgada durante la escasez de telas por la guerra, antipatriotismo de los pachucos por andar paseando en vez de enlistarse en el ejército durante la guerra, hostilidad mexicano-americana contra los soldados, etcétera), pero lo cierto es que éstos sólo fueron el pretexto que dio salida a una innegable tensión racial que se había expandido potencialmente con el reciente juicio de *Sleepy Lagoon* y las fricciones propias de estar atravesando la Segunda Guerra Mundial. Estos disturbios se expandieron a más ciudades. La policía abusó, torturó y humilló a cientos de mexicanos y mexicano-americanos. La prensa justificó todo al retratar a los mexicanos como matones.

oriundos de dicho territorio como los pelos son naturales al cuerpo, pero la insistencia por arrancar a ambos de raíz continúa.

## 2.2. Punto de quiebre

A lo largo de la primera mitad de *Peluda* se puede identificar una constante que estructura los poemas: el rechazo hacia el pelo. Despreciarlo, “arreglarlo” y cortarlo son dinámicas cuya constancia logra que formen parte del sistema de creencias de la protagonista. Las prácticas de remoción son testimonio de que el pelo no tiene cabida en el mundo de Melissa y dicha normalización trae siempre consigo una consecuencia ineludible: “images turn into operational maps by means of which we understand, rule and ultimately, create a world” (Franke 18). Es por ello que, fuera de su ambiente familiar, Melissa se siente cómoda al expresar el desprecio por el pelo en el poema décimo tercero “We Play Would You Rather at the Galentine’s Day Party”. Si los personajes anteriores habían validado la idea de deshacerse del pelo (madre, hermana, clienta), esto cambiará en la segunda mitad del poemario:

“I have a good one,” I say to a group of girls who are my friends for the hour. “Okay, ready? Would you rather be completely covered in fur, like, head-to-toe, monster type of shit or, stay with me, stay with me, be perfectly smoothie-smooth in all of the right places: thighs, crotch, armpits, upper lip, neck? But here is the caveat, alright: all of the hair that would have grown in those places takes the form of a tail. Like, a real, live, tail that swings back and forth. You have to make a hole for it in all of your clothes. It’ll thump when you’re horny. Wag when you are lying. Knock things over at the coffee shop in front of your crush. It’ll get vengeful when ignored. So in the middle of a presentation or whatever it’ll swirl forward and try to make you remember that it exists by placing itself over your mouth to look like a funny little impossible mustache. Basically, it just makes your life a lot more louder and obvious. But this way you never have to shave or wax again you know, ha-ha.”

The girls look at each other and then at me.

“Okay, but what if I love my body hair?” Nancy with a septum ring asks.

“I think you should consider the way this question is shaped by the male gaze?” Carla with the cat-eye glasses states.

“Honestly,” says Sabrina, who works for a non-profit she feels ambivalent about, “I haven’t shaved in like, five months and I feel really free.”

“Oh my god, yo, yes,” Greta who has red frosting on her teeth interrupts, “this is my song.”

She sloshed her red drink and bounces away.

A girl with thick eyebrows picks the Hershey’s Kiss off her Boobie cupcake and asks me, “What color would it be?”

“I don’t know,” I tell her, “but I always choose the tail.” (poema 13, páginas 22-23)

Melissa no es consciente del problema. Su familia y ambiente han replicado la normalización de la depilación por años y por generaciones, lo cual es transmitido al lector cuando enfrenta 12 poemas que repiten la misma práctica: cortar el pelo. Es por ello que alguien ajeno al círculo familiar tenía que introducir la perspectiva disruptiva: sus amigas. Nancy, Carla, Sabrina y Greta, en una sesión de apoyo grupal, son quienes le brindan un enfoque diferente con respecto al pelo y crean un choque de perspectiva en Melissa, una imagen que recuerda al debate en torno al pelo durante las décadas de 1960 y 1970.

Es difícil establecer una cronología exacta, pero se afirma que los movimientos *Black Power* y *Black Nationalism* fueron los primeros en incorporar dentro de sus prácticas de protesta el rechazo a alisarse el pelo, es decir, a alterar su vida natural, como una forma de descolonizarse. Esto catapultó al pelo como un medio de expresión política. Simultáneamente, las llamadas juventudes blancas también rechazaron cortarse el pelo como una forma de protesta por la guerra en Vietnam, posiblemente para contrastar con el corte militar de los soldados. Del mismo modo se unieron el *Yellow Power*, el Movimiento Chicano y los *American Indian struggles*. Todo este apoyo colectivo impulsó la idea de la autodeterminación del cuerpo y convirtió al pelo en un símbolo visible y maleable de su

compromiso con la descolonización y naturalidad del cuerpo. Finalmente, se sumó la tercera ola feminista, cuando las mujeres dejaron de depilarse como una práctica de resistencia contra el consumo capitalista (Herzig 128-130).

En *Peluda*, la postura de Nancy, Carla, Sabrina y Greta sobre el rechazo hacia la manipulación del pelo pareciera imitar a la de los colectivos descritos. Debe resaltarse también que la reunión se lleva a cabo el 13 de febrero, *Galentine's Day*<sup>45</sup> y que todo pareciera ser incluso una intervención: amigas reunidas para enfrentar juntas un problema detectado en un miembro del grupo.

La voz poética devela algo más. Su pregunta en el juego traza claramente los dos polos del *continuum* sobre su concepto de belleza: ser peluda o ser pelada. Ella prefiere ser pelada y las amigas prefieren ser peludas. Esta dicotomía es la introducción perfecta para el decimocuarto texto, “Wolf Girl Suite”, el cual completa el punto de quiebre en Melissa y, por lo tanto, en el libro. Se trata de una inserción narrativa que, dicho sea de paso, robustece el poemario en términos de literaturidad, lo cual es necesario en la literatura hispanounidense como se explica en el Capítulo 1. Asimismo, podría ser un recurso artificial para impregnarle un halo de historicidad a un texto que trata sobre migrantes, aquellos que carecen de su historia: “the migrant has been previously considered primarily from the perspective of the history of the state—and thus as ahistorical” (Nail, *Migrant* 236).

“Wolf Girl Suite”, como su nombre lo indica, es un conjunto de textos pequeños que están atravesados por un elemento en común, en este caso, las referencias derivadas de un filme de 2001 dirigido por Thom Fitzgerald y escrito por Lori Lansens: *Wolf Girl*. La trama

---

<sup>45</sup> Es una celebración estadounidense no oficial inventada en la serie *Parks and Recreation* en la cual las mujeres solteras se reúnen un día antes del 14 de febrero a celebrarse a sí mismas como una táctica para sobrellevar la presión que recae en las solteras durante San Valentín. De ahí su nombre: Gal (que significa mujer) + Valentine.

gira en torno a Tara, una chica-lobo adolescente que trabaja en un *freak show*, y su deseo y transformación encaminados hacia la desaparición de su padecimiento: hipertricosis. Dicha película contiene varios elementos que atraen la atención de la voz poética en *Peluda* y dan pie a un diálogo intertextual.

Las similitudes son evidentes. Melissa ha estado rodeada de pelo en los poemas previos e incluso plantea una apertura hacia la zoomorfización cuando prefiere tener una cola. Ante este panorama, Tara pareciera ser la fase ulterior de Melissa: “Tara is a girl who is all covered in fur” (poema 14, página 24), puesto que es una chica-lobo. Al igual que Melissa, Tara es hija de “another immigrant making a sacrifice” (poema 14, página 24) y se identifica con el personaje del filme. De hecho, también se identifica con la actriz que encarna a Tara, ya que es de ascendencia latinoamericana: “Did I Mention That the Last Name of the Actress Who Plays Wolf Girl, I Mean, Tara, Is *Sanchez*” (poema 14, página 29). Dicha actriz se llama Victoria Sánchez y vive en Canadá. Este reflejo intermedial da pie a una segunda fase relacional: Cam Girl.

Al parecer, Melissa ofrece servicios de exposición al desnudo vía internet. Dicha labor le otorga otra plataforma para identificarse con Tara, tal como se puede apreciar en los próximos versos:

the teen boys are all outside with their  
 dates on their arms. the pervs log on after midnight  
 with their wedding rings on their fingers.  
 we are going to make money tonight.  
 she paws at their mirror & practices her howl  
 i open up the preview screen & practice  
 my orgasm. we sound like the real thing  
 the male gaze waits with popcorn in their hand  
 the male gaze waits with dicks in their hand

if we can't see us then we can't see them. (poema 14, página 25)

Cada noche, Wolf Girl practica su aullido frente al espejo, se pone guantes y garras peludas para aumentar el efecto de pelaje y sale al escenario en una jaula, desde la cual imita a un animal salvaje. Cam Girl también practica su aullido orgásmico frente a la cámara de la computadora, adecúa su vestimenta y actúa para espectadores nocturnos. La luz de la luna y la luz de la computadora se reflejan en sus rostros. Su trabajo es tan parecido que lo pone de manifiesto en la similitud fonética de su enunciación: “to show you our tits to show you our teeth”.

En la primera fase, Melissa se identifica con Tara por su origen y condición epidérmica; en la segunda fase, Cam Girl se ve reflejada en Wolf Girl por la naturaleza de sus labores. En otras palabras, Melissa y Tara se reflejan en el día, y Wolf Girl y Cam Girl, en la noche. Su compatibilidad está prácticamente completa y esto origina una tercera fase de fusión.

Las analogías y comparaciones no le son suficientes a Melissa/Cam Girl, por lo que hace explícita su unión a través de la discordancia referencial con los deícticos, por ejemplo: “I'll Surrender Our Heart”, “i catch the blood running / down my chin with / your tongue”, “how easily he would welcome my mouth, / our teeth” (poema 14, página 27). Estos cambios de persona en los adjetivos posesivos parecieran ser señales de una confusión en Melissa que proviene del alto grado de similitud entre ambas protagonistas. Lo que vive una le sucede a la otra.

Melissa identifica en el filme que Tara es rechazada, temida y, por ende, perseguida debido al exceso de pelo que tiene con respecto a los pobladores anfitriones. Sin pruebas, se le considera la principal sospechosa de un asesinato. Esto se debe al halo salvaje que se ha construido en torno a ella, con el pelaje como principal elemento de extrañeza que lleva al



pueblo a internarse en el bosque con el objetivo de cazarla. En pocas palabras, el exceso de pelo provoca la persecución. Esto se puede comprobar cuando el problema desaparece y “the village puts down their knives & blows out / their torches. the search is over” (poema 14, página 29). Es importante notar que en la película no llevan cuchillos, sino armas de fuego, pero en el imaginario de Melissa llevan armas filosas para enfrentar el pelo. Es aquí cuando la voz poética cobra conciencia de que su sistema de creencias sobre la remoción no es propio, sino impuesto. Tara y Melissa deben deshacerse del pelo para ser aceptadas, para dejar de huir, para sobrevivir.

Wolf Girl y Cam Girl habitan distintos espacios y tiempos, realizan labores diferentes y nos hablan desde artes diversas; no obstante, su capacidad de homogenizar sus experiencias proviene de compartir un elemento: el cuerpo femenino. En *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, Gilles Deleuze y Félix Guattari explican que, al ser el mamífero que más tiempo necesita para madurar, el ser humano necesita de modelos a seguir desde la edad temprana, entre los cuales se incluye la experiencia del cuerpo. Dichos modelos provienen de nuestro alrededor inmediato, es decir la sociedad nuclear. Esto se puede entender como una cadena de mando: la sociedad moldea el cuerpo y el cuerpo norma al yo. Para combatir esta dominación heredada, se debe desaprender los modelos adquiridos, desorganizar su organismo o, como los autores lo llaman, crear un cuerpo sin órganos: “el CsO [cuerpo sin órganos] no es en modo alguno lo contrario de los órganos. Sus enemigos no son los órganos. El enemigo es el organismo. El CsO no se opone a los órganos, sino a esa organización de los órganos que llamamos organismo” (Deleuze-Guattari 163).

Melissa y Tara se reconocen como sujetas a los organismos propios de sus cuerpos, pero estos cuerpos han estado normados por sus respectivas sociedades: la madre para

Melissa y el pueblo anfitrión para Tara. Éste es quizás el elemento que más las hermana y por ello Melissa escribe por ambas, para darle voz también a Tara:

we don't want to be the destinies our bodies  
carved out for us with knives passed down  
by generations of fathers & fathers (poema 14, página 26)

Estos tres versos son la única declaración frontal de todo el libro y deben leerse como la posición política, ética y estética de *Peluda*. Melissa traza una genealogía de labrado por vía paterna: su padre, el padre de su padre y así *ad infinitum*. Las derivaciones léxicas de padre (el que engendra), patrón (regla y jefe), patria (territorio) y patriarca (varón en autoridad) provienen del mismo lexema etimológico: *pater*. Melissa y Tara han sido moldeadas por sus padres, por las reglas culturales y por sus patrias. Cada raíz léxica emula un tentáculo del mismo depredador cefalópodo, *pater*, en un mundo habitado por mujeres: Tara, Melissa, su madre, su hermana, sus amigas y las clientas. En este poema la voz cobra conciencia del problema y su origen. A partir de aquí, la mirada de Melissa sobre el pelo se desajustará.

Al final de *Wolf Girl*, gracias a un tratamiento experimental, Tara pierde todo el exceso de pelo que exhibía en el *freak show* (aunque extrañamente no pierde el cabello ni las cejas) y el pueblo iracundo que la perseguía ya no puede verla: “TOWNSPEOPLE HUNT HER WITH TORCHES BUT CAN'T FIND HER BECAUSE SHE'S BEAUTIFUL NOW & THAT BEAUTY IS HER DISGUISE” (poema 14, página 28). Su caso es una paradoja, pues la cobertura del pelo la visibilizaba y la ausencia del mismo la disfrazaba. El *freak show* abandona la ciudad y el pueblo regresa a su cotidianidad, pero nunca se sabe más de Tara. La película presenta una salida que puede leerse en clave pedagógica: hay que deshacerse del pelo para ser bellos y, por ende, ser aceptados. Y aunque esta lectura pudiera crear cierta animadversión, ya que se ha estado hablando sobre no modificar la naturalidad del pelo, las

circunstancias adversas que enfrentan los inmigrantes pueden respaldar por qué eligen llevar a cabo acciones aparentemente conservadoras.

Si el orgullo latino por la diferencia cultural ha tomado las calles en años recientes, se debe al incremento cuantitativo de las manifestaciones públicas. No obstante, la historia previa ha mostrado que resaltar por diferencia en algún *locus* social ha traído desventajas políticas y económicas a los identificados como los Otros. Es por ello que resulta complicado apuntar el dedo contra ciertas prácticas de *pochización*<sup>46</sup> por parte de hispanounidenses. Si Lynda Carter o Marilyn Monroe no evidenciaron su origen mexicano, si la familia del escritor Carlos Morton cambió su apellido por uno inglés, si incluso el autor de esta tesis tuvo que ocultar su ciudadanía estadounidense para ser aceptado en la UNAM, todos lo hemos hecho para tener mejores oportunidades de acceso a una sociedad, a un trabajo y/o a la educación. Mimetizarnos al negar nuestro origen ha sido, no una técnica –como lo es la frontera–, sino una estrategia de sobrevivencia; por lo tanto, resulta complicado juzgar el final de *Wolf Girl* y la fascinación de Melissa por dicho filme porque embellecerse, entendido como depilarse, no es una cuestión superficial tomando en cuenta el contexto sociohistórico de una hispanounidense.

A pesar de estar justificada para esconderse detrás de la remoción, Melissa decide tomar un camino distinto al de Tara, mismo que se irá revelando en la segunda mitad de *Peluda* y hacia el cual la voz poética tan sólo guiña con la última estrofa de “Wolf Girl Suite”:

---

<sup>46</sup> Originalmente del yaqui, *pochi* o *potzi* significaba “corto” o “arrancar hierbas”. Los mexicanos que huyeron de los estragos de la Revolución Mexicana hacia Estados Unidos comenzaron a llamar pochos a los mexicanos ya radicados ahí desde mediados del siglo XIX (por haber sido arrancados de sus raíces) y estos pochos, a su vez, comenzaron a llamar chicanos a los recién llegados. Pocho y chicano nacieron juntos como categorías socioeconómicas para distinguirse uno del otro sobre bases discriminatorias. Hoy en día, se le llama despectivamente pocho a toda práctica que denote una inclinación hacia lo estadounidense (como hablar mejor el inglés que el español o conocer más de la cultura anglo que de la mexicana), aunque sea un acto involuntario en gran parte de la población mexicano-americana nacida y/o crecida en el país anglo.

“a plot hole is what happened / to all the hair & did it fuck up the town’s plumbing” (poema 14, página 30). El filme contiene varias inconsistencias narrativas que Melissa nota, pero la ubicación del pelo perdido es la más importante para ella, para el poemario y para esta tesis, como se verá más adelante.

En resumen, esta segunda fase tiene como objetivo introducir el cambio de paradigma con respecto al pelo en la diégesis de Melissa. Por un lado, dicho trocamiento de perspectiva pretende también dar testimonio de lo acontecido hace 50 años con el pelo: se volvió símbolo de resistencia y fue partícipe del crisol social marginado. Por otro lado, la comunidad latina (en especial los mexicano-americanos) también exigían un cese a las décadas de hostilidad por parte del gobierno y el otorgamiento de la ciudadanía estadounidense bajo el argumento de que cientos de miles de hispanounidenses defendieron a los Estados Unidos con su vida tanto en la Segunda Guerra Mundial como en la Guerra de Vietnam. No es casualidad que este periodo sea reconocido por haber dado inicio a la diáspora latinoamericana hacia Estados Unidos y también por el presidente estadounidense que más acercamiento ha tenido con los mexicano-americanos hasta la fecha: John F. Kennedy.

### **2.3. Hospitalidad hacia el pelo-migrante**

Este tercer grupo de poemas en *Peluda* constituye un giro de tuerca natural después de la catarsis intertextual anterior. La transformación se percibe a través de dos elementos. El primero radica en las dinámicas en torno al pelo, que pasan de un ambiente hostil a una relación afectiva. El segundo cambio se manifiesta a través de la voz poética, pues Melissa deja de hablar del pelo para entonces pensar el pelo, lo cual convierte a nuestra heredera de la remoción en una voz crítica y reflexiva.

Este décimo quinto poema, el primero después de *Wolf Girl*, explicita la nueva postura: “*hey, little girl / i love your eyelashes*” (poema 15, página 31). La elección léxica del verbo y su conjugación son constancia del nuevo registro afectivo. En “*Self-Portrait With Historical Moments*” recoge experiencias similares: “*by the way i love this shit*” y “*someone / i will never see again says my arm hairs are / his jam*” (poema 17, página 35). Este cambio de actitud concuerda con el cambio en el trato al pelo.

La segunda dinámica es la práctica sobre el pelo. La remoción como técnica de coartación sobre el pelo desaparece y, en consecuencia, éste crece y la voz poética lo deja claro en varias ocasiones. Si en la primera mitad del poemario el pelo cortado formaba signos de interrogación o era una figura amorfa, aquí no sólo se vuelve una imagen inteligible, sino que además encarna uno de los grandes símbolos hispanounidenses, el árbol: “*your / eyebrows they look like trees*” (poema 16, página 32). El árbol ha sido retomado por hispanounidenses para representar su naturaleza escindida entre dos naciones: se sostiene del cielo con las ramas y del suelo con las raíces.<sup>47</sup> La decisión de Melissa para transformar el pelo en árbol no es gratuita, pues logra refrendar la imagen del migrante como pelo.

La tercera dinámica se relaciona con productos. Melissa describe una situación en la que hay helado en su pelo: “*tonight ice cream is clinging to my arm hairs / like a dress that will never fit me again*” (poema 18, página 38). Ya no es la crema para depilar que Melissa usó para rasurar la espalda de su hermana y tampoco es la cera caliente que su mamá le enseñó a usar para depilarse; lo que ahora cubre el pelo es una sustancia dulce, fría y sin

---

<sup>47</sup> Por ejemplo la autora chicana Sandra Cisneros: “*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).

propósito de facilitar la remoción: el helado, que en inglés evidencia de manera más óptima su relevancia, *ice cream vs. shaving cream*.

Estas tres dinámicas dan cuenta del cambio de paradigma, el cual no debe confundirse con una recepción inocente, estática e inmóvil del pelo. Es cierto que éste deja de ser mutilado, pero no se le reduce a una presencia condicionada, tal como el Estado que, para acoger al extranjero, le pide a cambio adoptar una lengua, una cultura y una ley nuevas. El pelo es apreciado, pero sin establecer un sistema utilitarista. Melissa acoge a este Otro en su totalidad: “you are saying: *your hair is so black / & then: your hair is so wild.*” (poema 17, página 36). Esta aceptación de la alteridad coincide con la hospitalidad ideal para Derrida: “Acoger al otro en su lengua es tener en cuenta naturalmente su idioma, no pedirle que renuncie a su lengua y a todo lo que ésta encarna, es decir, unas normas, una cultura” (*Hospitalidad*).

Este giro en el poemario coincide con el giro en la historia del pelo. Si recopiláramos los cambios de perspectiva en cuanto a la depilación en Estados Unidos, podríamos rastrear un movimiento dialéctico. En el siglo XVII, como ya se asentó previamente, los colonizadores ingleses etiquetaron a los nativos norteamericanos como no aptos por ser lampiños; después, cuando descubrieron que se rasuraban la cara, se les acusó de bárbaros. En el siglo XIX, con base en la teoría de Darwin, el pelo corporal se trocó en primitivo y la sexología afirmó que lo peludo correspondía biológicamente al género masculino; por ende, en las mujeres nació la aspiración normativa de depilarse las áreas visibles. Para la segunda mitad del siglo XX, gracias a los movimientos de autodeterminación del cuerpo femenino, se inició la batalla por aceptar el pelo durante las décadas de 1960 y 1970 hasta llegar a lo que parecería un regreso al siglo XVII: “Routine shaving was targeted as one of many ‘barbarous rituals’ associated with womanhood in America” (Herzig 131). Lo llamo un

aparente regreso porque no es un regreso circular, sino un regreso en espiral, ya que los primeros eran colonizadores hombres blancos justificando su colonización sobre otros hombres nativos norteamericanos (se sabe que la mujer nunca fue objeto de observación); y tres siglos después son mujeres luchando contra prácticas de dominación corporal en otras mujeres. La oposición a la remoción del pelo es similar pero no igual.

La aceptación del pelo no es el único cambio que se revela. En la primera mitad del poemario, es decir en los primeros 12 poemas de los 21 en total, Melissa es más una observadora, pero ahora no sólo narra situaciones, sino que también reflexiona sobre ellas, a la vez que vierte grandes ideas enfrascadas en aforismos disfrazados de versos. Aquí radica el segundo elemento de transformación: desarrolla una voz crítica. Lo cual ilustraré con tres ejemplos. El primero de ellos es la siguiente cita del poema “Mami Says Have You Been Crying”:

remember your body / the body—a land of feelings we’ve been told  
to cut down / we rip the things we hate / about ourselves out &  
hope / they grow back weaker / but hair is the only thing that  
grows / the way things grow in the homeland / which is why we  
get goosebumps  
when we hear spanish at the supermarket or when a dead friend’s  
sweater hugs us in a dream  
or when a kiss is planted on the back of the neck.

the hair follicles click back to life.

the buds shake themselves

awake.

they rise from the grave we insist on digging.

the hairs stand up

a million ancestors rooting

for the home team. (poema 16, páginas 32-33)

La analogía que abre esta estrofa es la del cuerpo como un territorio y, por lo tanto, los pelos como los migrantes. El rasurado podría entenderse como los protocolos de expulsión propios de las dinámicas fronterizas, ya que, sin importar la cantidad de políticas económicas que los Estados Unidos ha promulgado para frenar el ingreso ilegal a su territorio, el resultado ulterior ha sido el aumento de inmigrantes ilegales, tal como el regreso de los pelos: “hope / they grow back weaker / but hair is the only thing that grows” (poema 16, página 33). Melissa les sigue otorgando vida propia a los pelos, pues continúan con sus ciclos independientemente de las prácticas ejercidas sobre ellos. Esta idea se refuerza con los escalofríos que provoca la erección folicular que, dicho sea de paso, también es una reacción corporal no sujeta a la voluntad humana.

Por motivos de economía textual no ahondaré en esta estrofa, pero quiero dejar asentados dos puntos. El primero es que aquí retoma tácitamente la idea del pelo como un ser independiente que cobra vida; es una imagen que predominará en el siguiente subtema 2.4. I(nte)rrupción del pelo-migrante. El segundo punto es que esta estrofa también encierra el que potencialmente podría ser uno de los más grandes símbolos de la literatura hispanounidense: el renacer. No es exclusivo de los latinos-estadounidenses, pero es demasiado recurrente en su cartografía multidisciplinaria como para no constituir un espacio propio de investigación literaria. Los árboles renacen anualmente, nuestros muertos regresan cada noviembre, saltar el muro fronterizo es regresar a Aztlán, hay migrantes que van y regresan estacionalmente, el Spanglish es un ir-y-venir interlingüístico, y aquí los pelos renacen incansablemente. Esta figura nos lleva al siguiente ejemplo:

history: repeats itself

or: happens all at once

or: gets stuck in the drain (poema 17, página 36)



La noción de la historia como un proceso cíclico se atribuye al filósofo del siglo XVIII Giambattista Vico. Él fue quien postuló que el devenir humano sigue tres etapas –la de los dioses, la de los héroes y la de los hombres– que se repiten sin fin, una idea que se aleja del concepto espiral de la historia en Hegel, la dialéctica, más estudiada y que sí contempla un estado ulterior de completud. Sin embargo, quien populariza el aforismo “la historia se repite” es Marx, cuando analiza las revoluciones francesas (1789 y 1848) y nota que los elementos pueden variar pero la dinámica de eventos no y, según él, esto produce saltos cualitativos que marcan la diferencia con el pasado: “Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal aparecen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y la otra como farsa” (Marx, *El dieciocho* 231). No es posible inferir si el verso es de corte viconiano, hegeliano o marxista, y quizá ni siquiera es relevante, pero dicha indeterminación o riqueza polisémica sí continúa alimentando la literaturidad del poemario.

Por otro lado, esta historia que fluye, que se repite, se atora en el drenaje, lo cual parece inverosímil, pues ¿cómo detener la historia? Mi lectura es que se trata de una metáfora sobre la necesidad de interrumpir la historia tradicional, esa que proviene del Estado y es avalada por el mismo, dado que su proyecto se ha construido sobre el ideal de la homogenización<sup>48</sup> y ha ignorado por antonomasia a la figura sin *polis*, el migrante:<sup>49</sup> detener la historia para tener historia. Y, precisamente, esta voluntad por reescribir la historia se

---

<sup>48</sup> “Los Estados establecen pactos con individuos concretos a los que reconoce como ciudadanos iguales ante la ley y no con las naciones y las colectividades que en realidad lo conforman” (Aguilar 18-19).

<sup>49</sup> “‘In world history,’ as Hegel says, ‘we are concerned only with those peoples that have formed states [because] all the value that human beings possess, all of their spiritual reality, they have through the State alone.’ This is not to say that migrants are always stateless but that the history of migrant social organizations has tended to be subsumed or eradicated by state histories” (Nail, *Migrant* 4).

refrenda unos versos después, en el mismo poema, con el tercer ejemplo sobre el cambio de tesitura en Melissa.

En la primera mitad del libro, la voz poética utiliza referencias culturales populares para transmitir sus observaciones. De entre éstas, se puede localizar la serie *Jessica Jones*, la película *Wolf Girl* y la canción “I’m Not A Girl, Not Yet A Woman” de Britney Spears, pero ahora tomará otro rumbo con los siguientes versos, pues entablará un diálogo con un texto canónico:

did you know: that after we die  
 our hair still grows?  
 picture: a field of skulls with rock & roll mullets  
 picture: pubes over bones  
 picture: a blanket of hair tucking us in, forever. (poema 17, página 37)

La imagen es explícita. Los pelos tienen una esperanza de vida mayor que la del ser humano. De cierta manera, los pelos son posthistóricos también, dado que la historia es un concepto humano. Los *mullets* sobre el campo de cráneos, los pelos púbicos sobre los huesos y la cobija de pelos cubriéndonos recrean una estructura vertical jerárquica donde los pelos tienen una posición superior. Y los pelos que crecen después de la muerte, según el poema, invocan el símbolo del renacer.

Para recapitular, estos cinco versos encapsulan tres elementos de suma importancia: 1) la vida después de la muerte, 2) los pelos saliendo de los cuerpos inertes, y 3) el símbolo del renacer. Esta misma imagen se encuentra en los siguientes versos, que fueron escritos un siglo y medio antes:

6  
 A child said *What is the grass?* fetching it to me with full hands;  
 How could I answer the child? I do not know what it is any more than he.  
 I guess it must be the flag of my disposition, out of hopeful green stuff woven.

Or I guess it is the handkerchief of the Lord,  
 A scented gift and remembrancer designedly dropt,  
 Bearing the owner's name someway in the corners, that we may see and remark, and  
 say *Whose?*  
 Or I guess the grass is itself a child, the produced babe of the vegetation.  
 Or I guess it is a uniform hieroglyphic,  
 And it means, Sprouting alike in broad zones and narrow zones,  
 Growing among black folks as among white,  
 Kanuck, Tuckahoe, Congressman, Cuff, I give them the same, I receive them the same.  
 And now it seems to me the beautiful uncut hair of graves.  
 Tenderly will I use you curling grass,  
 It may be you transpire from the breasts of young men,  
 It may be if I had known them I would have loved them,  
 It may be you are from old people, or from offspring taken soon out of their mothers' laps,  
 And here you are the mothers' laps.  
 This grass is very dark to be from the white heads of old mothers,  
 Darker than the colorless beards of old men,  
 Dark to come from under the faint red roofs of mouths.  
 O I perceive after all so many uttering tongues,  
 And I perceive they do not come from the roofs of mouths for nothing.  
 I wish I could translate the hints about the dead young men and women,  
 And the hints about old men and mothers, and the offspring taken soon out of their laps.  
 What do you think has become of the young and old men?  
 And what do you think has become of the women and children?  
 They are alive and well somewhere,  
 The smallest sprout shows there is really no death,  
 And if ever there was it led forward life, and does not wait at the end to arrest it,  
 And ceas'd the moment life appear'd.  
 All goes onward and outward, nothing collapses,  
 And to die is different from what any one supposed, and luckier. (Whitman 99-130)

Esta sexta sección pertenece a *Leaves of Grass* (1855) del poeta estadounidense Walt Whitman. Por motivos de espacio textual y prioridad temática no ahondaré en la intertextualidad, pero sí apuntalaré los entrecruces principales. Ambos, pelo y pasto, yacen

sobre cuerpos, rompen la horizontalidad de la tumba, se alimentan y crecen de cadáveres, y simbolizan el renacimiento. Sin embargo, sus diferencias podrían conducir a reflexiones más atractivas para sustentar otra línea de investigación. Por ejemplo, si el pasto en Whitman es la metáfora de los soldados (*blades of grass*) y la del ciudadano común (que en conjunto da vida a la democracia), entonces ¿el pelo en *Peluda* podría también representar personas? Melissa pasó de referencias populares a establecer un diálogo con el poeta más canónico de los Estados Unidos.

#### 2.4. I(nte)rrupción del pelo-migrante

La secuencia de facetas concluye con este último apartado de *Peluda*, el cual se basa en los últimos tres poemas: “I’m So Ready”, “House Call” y “Yosra Strings Off My Mustache Two Days After the Election in a Harvard Square Bathroom”. En retrospectiva y leído linealmente, el texto lleva al lector de un punto A (depilar) a un punto B (dejar de depilar); sin explicitarlo, se construye una declaración: la remoción es cuestionable. Sin embargo, Melissa decide aventurarse a dar un paso más con estos últimos poemas: 1) develar la capacidad del pelo/migrante para resistir y 2) plantear una hipótesis sobre la gran interrogante del libro y de la historia de los Estados Unidos: “a plot hole is what happened / to all the hair” (poema 14, página 30).

“House call” marca el final y el principio de *Peluda*, es el texto uróboros del poemario. Una clienta, Katharine, pide un servicio de depilación que ha de realizarse en casa de Melissa. A lo largo del poemario, se recorren distintas cartografías que se entrelazan; una de ellas son las áreas depiladas del cuerpo. En el primer poema se depila la cara; en el segundo, las cejas; en el tercero, la frente; y así continúan pasando por la boca (bigote), la pelvis, la espalda y las piernas. Recorrer el poemario es recorrer el cuerpo depilado. Cada

poema es una invasión diferente del rastrillo, la cera o las tijeras a una zona corporal diferente también. Es la cartografía de una remoción que empieza en la cara y termina en las piernas; sin embargo, todavía hay parte faltante para completar el cuerpo. Dicha parte es precisamente la que Katharine pide en esta última sección del poemario: el área genital.

La lista de partes depiladas se cierra conforme se cierra también el poemario. Katharine pide la depilación de la vulva, el perineo y el ano, lo cual recibe el nombre de *brazilian wax*. Éste se caracteriza por tres aspectos: es el servicio más íntimo, no se originó en Brasil y se instauró por un programa de Televisión estadounidense: “adoption for the practice soared after Carry Bradshaw, (...) [from] *Sex and the City*, described the procedure in a 2000 episode” (Herzig 135). Por tal, el último bastión corporal en el libro cede ante la remoción.

El área genital es el final del despojo corporal; llega a su fin. Pero dicho fin es un bucle que marca el inicio de un nuevo ciclo, pues por un lado la orden de la madre, “Melissa please heat up the wax” (poema 20, página 41), es la misma instrucción que le da a su hija en el primer poema: “*joo need to heat up de wax to 250 degrees*” (poema 1, página 3). Y, por otro lado, la imagen de madre e hija migrantes limpiando el espacio para recibir a Katharine nos regresa a la primera imagen del libro, localizada en la primera estrofa del primer poema también:

before there were legs, bikini lines, eyebrows, upper lips,  
underarms, forearms, labias, assholes, chins,  
or the waxing table there were houses  
& two immigrants who cleaned them. (poema 1, página 3)

Debe resaltarse que este regreso también es dialéctico, ya que en el primer poema se preparan para depilar a Melissa y se trata de una práctica de estética normativa, mientras que en el poema 20 se preparan para depilar a una cliente y es un asunto laboral.

Para depilar a Katharine necesitan mobiliario especial, pero no cuentan con él, así que deben improvisar: “she makes me set up the dining room table into a waxing bed \$\$ the same one we eat our twisted thanksgiving on” (poema 20, página 41). La imagen conduce a visualizar el servicio de depilar como si estuvieran comiendo, quizá con la intención de proyectar que madre e hija, de hecho, comen del pelo. Para Zygmunt Bauman, ellas son residuos humanos<sup>50</sup> que sobreviven de residuos corporales; incluso el sociólogo utiliza esta cercanía semántica entre migrantes y pelos para sustentar su teoría de la inevitabilidad de lo residual en la construcción del progreso en la Modernidad (16, 28, 37-38). No sólo Melissa en la poesía y Zygmunt en la sociología percibieron esta correlación y la plasmaron, Elijah Nouvelage también lo vislumbró y captó en la siguiente imagen que las redes sociales denominaron *The most American Photograph*.

---

<sup>50</sup> “La producción de «residuos humanos» o, para ser más exactos, seres humanos residuales (los «excedentes» y «superfluos», es decir, la población de aquellos que o bien no querían ser reconocidos, o bien no se deseaba que lo fuesen o que se les permitiese la permanencia), es una consecuencia inevitable de la modernización y una compañera inseparable de la modernidad. Es un ineludible efecto secundario de la **construcción del orden** (cada orden asigna a ciertas partes de la población existente el papel de «fuera de lugar», «no aptas» o «indeseables») y del **progreso económico** (incapaz de proceder sin degradar y devaluar los modos de «ganarse la vida» antaño efectivos y que, por consiguiente, no puede sino privar de su sustento a quienes ejercen dichas ocupaciones)” (Bauman 16).



Elijah Nouvelage / 24 de abril de 2020

Después del cierre de negocios no esenciales en Atlanta (Georgia) debido a la pandemia de COVID-19, se levantó temporalmente la restricción y el fotógrafo captó esta imagen donde se aprecia a una mujer blanca estadounidense recibiendo un servicio estético por parte de una trabajadora inmigrante. No se puede apreciar si la primera cuenta con protección, pero contrasta mucho con la segunda, quien tiene cubierta cada parte de su cuerpo. También se destaca la posición corporal de ambas, pues se establece un diálogo; la primera descansa erguida, mientras que la segunda está en una posición inferior y está inclinada hacia la primera. El mensaje visual es claro: una privilegiada mujer blanca estadounidense está en una posición de poder frente a una trabajadora inmigrante. Ambas exponen su vida al contagio del virus, pero la primera lo hace por un motivo superfluo y la segunda para sobrevivir.

Por último, “House Call” cierra con una escena que es vital para el resto de esta tesis: el subtexto<sup>51</sup> en la descripción de Melissa frente a la clienta, Katharine. Mientras la madre y la clienta comentan el famoso caso televisado de Zimmerman<sup>52</sup> (lo cual, diré de paso, también refrenda su posición de privilegio), Katharine cierra el poema al preguntar por Melissa: “Oh, Katharine says, your daughter, i haven’t seen her in ages \$\$ is she still reading? she is so well behaved” (poema 20, página 41). Para Katharine, Melissa es una hija ejemplar por motivos que no son explicitados en el texto. Por un lado, desde que la clienta llega por su servicio y hasta que se instala sobre la mesa improvisada, Melissa está ausente. Por otro lado, gracias a la referencia “is she still reading?” (poema 20, página 41), se infiere que Melissa se caracteriza por leer, es decir, por estar en silencio (para poder leer). Entonces, el subtexto de la caracterización de Melissa es que es una hija bien portada porque no interrumpe y no hace ruido. Es decir, la aprobación conductual sobre Melissa está dada en términos de ausencia y de silencio. En retrospectiva, ésta pareciera ser la respuesta a una incógnita manifestada por Melissa misma en el segundo poema de *Peluda*: “i don’t know who or what the ‘good immigrant’ is” (poema 2, página 5). Al final del libro se revela la respuesta: un buen inmigrante es aquel que está recluido y está en silencio.

Esto ilumina la ambigüedad de los deícticos al final del poema cuando la clienta felicita a la madre: “Oh, Katharine says, your daughter, (...) she is so well behaved \$\$ you did such a good job with them \$\$ you always do such a good job” (poema 20, página 41). El pronombre “them” puede referirse a las dos hijas de la depiladora o a los pelos que están

---

<sup>51</sup> “The ‘under’ or ‘below’ text; what is not said or done.”, Penguin *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*.

<sup>52</sup> Fue un caso controversial en Estados Unidos, donde un mexicano-americano asesinó a un afroamericano, tras haber realizado un *profiling*, y quedó en libertad.



siendo removidos;<sup>53</sup> por lo que “you always do such a good job” (poema 20, página 41) puede referirse a la crianza o a la depilación. Ambas lecturas pueden coexistir, pues tanto los pelos como las hijas no se rebelan, son sumisas y son removidas simultáneamente.

En este poema hemos llegado a la máxima expresión de silencio y ausencia. A pesar de que no hay mención textual al respecto, Melissa deja de estar visible en el espacio público, así como el pelo es removido también por la cera. La voz poética se nos presenta sin una voz diegética y su figura corporal es diáfana, pues no está ahí, pero escucha la conversación. Melissa cobra tintes de un espectro. Está pero no está, se expresa pero no tiene voz. Melissa calla y el poema también. Forma y contenido se entrecruzan como cómplices tan sólo para dar vida y resaltar, en el siguiente poema, la última faceta del pelo/migrante: (re)presentarse.

Si llamé a “House Call” el poema uróboros, el siguiente poema, “I’m So Ready”, será el poema epítome, pues encierra y contiene todo el poemario dentro de sí. Pasa por cada faceta en *Peluda* y en el mismo orden de exposición: 1) hostilidad (“**I CAN’T WAIT: / TO BE HAIRLESS / TO BE SO SMOOTH / TO REMOVE ALL THE HAIR FROM MY BODY**”); 2) punto de quiebre (“**I’M SO EXCITED ABOUT: / GIVING UP / GIVING IN / THE NO-NO RAZOR, I THINK**”); y 3) hospitalidad (“**I’VE BEEN WAITING: (...) / FOR MY HAIR TO GET LONGER / FOR IT TO GET SO LONG I CAN MEASURE THE DISTANCE**”). Sin embargo, el poema tiene una última sección que no coincide con los parámetros de las tres fases mencionadas. Dichos versos finales son la postulación explícita de una cuarta etapa, tanto del poema como del poemario, que se ha anunciado paulatinamente

---

<sup>53</sup> A pesar de que “hair” es un sustantivo colectivo en inglés, puede llegar a utilizarse en su forma de sustantivo común en plural “hairs” para referirse a un conjunto de pelos sin apelar a la totalidad que el sustantivo colectivo evoca.

conforme se acerca el cierre del libro. Esta cuarta faceta del pelo/migrante se devela en los siguientes versos:

**I'VE BEEN WAITING:**

(...)

FOR IT TO GET SO LONG IT GETS STUCK

IN EVERYONE'S SWEATER &

EVERYONE'S VEGAN FRAPPÉS

**YA NO PUEDO ESPERAR:**

(...)

TO BE IN EVERYONE'S TOOTHBRUSH & PLUG

UP EVERYONE'S BATH TUB

TO BE THE REASON YOU'RE BATHING IN A FLOOD

TO MAKE A SPLASH

**YA VOY, ESTOY LISTA:**

FOR THE PLUMBER TO PULL OUT A CHUNK

OF MY WASTE FROM THE DRAIN

FOR HIM TO SAY, OH WOOPSIE.

FOR THE DRAIN-O

TO BE DRAINED

TO BE THE PROBLEM YOU CAN'T NAME (poema 19, página 40)

La i(nte)rrupción. La cuarta fase del pelo/migrante se compone de dos pasos: primero irrumpe en el espacio y después, como consecuencia, interrumpe el fluir en dicho espacio. Cuando aparece en el frappé o el cepillo de dientes, ambos dejan de realizar su valor de uso; y cuando irrumpe en la tubería y se acumula, se interrumpe el fluir del agua y crea un hiato. La irrupción e interrupción se puede presentar de distintas maneras y con distintos sinónimos: ocupar, quedarse, tapar, estorbar, intervenir y demás similares.

Todo el libro está diseñado para introducir estos últimos tres poemas. Por un lado, se comenzó con la hostilidad, después el punto de quiebre y finalmente la hospitalidad, con la intencionalidad estructural de resaltar este último paso disruptivo del pelo/migrante. Por otro

lado, con base en un conteo sobre las menciones del pelo, se marca una tendencia similar. Conforme avanza el libro, las referencias al pelo también aumentan, como si el pelo se fuera aglomerando a través de la lectura lineal de los poemas. Los pelos se van acumulando como si metafóricamente se estuviera barriendo el libro con la mirada. Sin embargo, a pesar de su acopio, pareciera por un momento que simplemente desaparecen a tal grado que Melissa se pregunta en el poema “Wolf Girl Suite” a dónde se fue todo ese pelo rasurado o depilado: “a plot hole is what happened to all the hair” (poema 14, página 30).

La respuesta reside aquí. Equiparando a los migrantes relegados al desagüe de la historia, el pelo se acumuló hasta formar una montaña: “TO REMOVE ALL THE HAIR FROM MY BODY & HAVE A / MOUNTAIN FOR YOU TO CLIMB” (poema 19, página 39). Y dicha masa amorfa es precisamente la que detuvo la historia (“history: repeats itself / or: happens all at once / or: gets stuck in the drain [poema 17, página 36]) en el poema “Self-Portrait With Historical Moments” y la que obstaculiza el drenaje en este poema también. El pelo obstaculizó el flujo (interrupción) y entonces uno se percató que se había ido por el desagüe (irrupción). La sola presencia del pelo/migrante hace cosas. En el mundo de Melissa tapa el drenaje, pero en la historia desencadena cuestionamientos que culminan en acciones colectivas, que a su vez son una forma de suspender la cotidianidad, como a continuación lo explico.

“Simply by ceasing shaving, advocates of women’s rights might quickly establish their identification with larger social movements” (Herzig 130). La negativa a rasurarse detonó cuestionamientos en varios ámbitos; es decir, la presencia del pelo interrumpió la normalidad de varias prácticas. Por ejemplo, el cuestionamiento sobre la depilación pública previa al parto alentó a cuestionar otras prácticas obstétricas como la episiotomía y enema obligatorios, y el retiro inmediato del recién nacido. Por otro lado, la lucha política por el

pelo también desenterró legados relacionados con injusticias raciales escondidas en actitudes hacia el pelo corporal: “visible body hair marked one not as a member of dominant American culture but as a ‘dirty foreigner’” (Herzig 131). La presencia visible de piernas peludas llevó a declaraciones discriminatorias que llegaron hasta los tribunales.<sup>54</sup> También, el no depilarse condujo a cuestionarse sobre las prácticas de consumo y elección que el capitalismo corporativo fomentaba, como señalaron activistas de la tercera ola feminista. Incluso la mera presencia del pelo produjo que hubiera quienes etiquetaran el pelo corporal visible como una señal de peligro por analogía con los “terroristas barbudos”, algo que proliferó después de los ataques a las Torres Gemelas. Como bien lo resume Rebecca M. Herzig, “A generation later, hair removal remained a flashpoint for battles over women’s sexual and political freedom” (132).

De manera similar, así como la presencia visible del pelo suspendió la normalidad de ciertas prácticas, la presencia de los migrantes y la comunidad hispanounidense trajo consigo la suspensión de otras dinámicas. Históricamente, los inmigrantes ilegales latinoamericanos no han sido una comunidad que gestione y luche por sus derechos políticos, dado que sus estancias en Estados Unidos se planifican para ser temporales. El caso de los mexicanos es de los más paradójicos, pues a pesar de ser el grupo más antiguo y más cuantioso, sólo el 3% de ellos se naturaliza. Ésta fue la tendencia hasta la década de 1990 cuando una serie de acontecimientos impulsó la carrera por la ciudadanía. A pesar del cese bélico en sus países de origen, los centroamericanos se vieron obligados a permanecer en Estados Unidos por la crisis económica derivada de la guerra en casa. Simultáneamente, el país anglo dio oportunidad de legalizarse con la amnistía de 1986 y por fin permitió la obtención de la doble

---

<sup>54</sup> Gracias a lo cual, se han logrado crear leyes antidiscriminatorias en algunos estados por motivos de tipo y estilo de pelo como el CROWN (*Create a Respectful and Open Workplace for Natural hair*) act en 2019.

nacionalidad. Sin embargo, esta hospitalidad vino con remotes de hostilidad. Las trabas para votar y para hacerse ciudadano estadounidense aumentaron. En 1994 con la *Proposition 187* se buscó negar muchos servicios públicos federales a cualquier persona con residencia ilegal. Para 1996 surgieron nuevas leyes para reducir la inmigración y aumentar la deportación, mismas que se robustecieron en 2001 con el ataque a las Torres Gemelas. Incluso en 2005 el actual miembro de la Cámara de Representantes James Sensebrenner creó un proyecto de ley que buscaba tipificar la residencia ilegal en los Estados Unidos, convirtiendo así a los inmigrantes ilegales en criminales *de facto*. Ante este recrudecimiento anglosajón, los hispanounidenses respondieron.

La hostilidad sistémica y sistemática causó que la comunidad latino-estadounidense se replanteara su vieja estrategia de lucha por secciones y buscara converger como una unidad. Pronto, las tres comunidades que habían llevado la batuta alternadamente durante el siglo XX (mexicanos, puertorriqueños<sup>55</sup> y cubanos) unieron fuerzas como un solo frente y estalló una ola de lucha que el historiador Juan Gonzalez ha nombrado *Third Force*, la cual comenzó en 1995 y sigue vigente. Esta tercera fuerza se popularizó en todo el país en 2006 por las decenas de protestas multitudinarias a lo largo de varios estados. Se contaron por cientos de miles las personas, en su mayoría hispanounidenses, que taparon las arterias viales principales, a tal punto que Gonzalez no exagera en considerarlo “perhaps the biggest protest movement in our nation’s history” (200). La embestida latina aceleró la carrera por la ciudadanía, incentivó una mayor participación del voto latino y poco a poco ha ido apoyando a líderes políticos latinos, siendo Alexandria Ocasio-Cortez la figura más pública. Incluso se habla de que la fuerza latina jugó un papel importante para convertir a Arizona en azul

---

<sup>55</sup> Cabe recordar que los puertorriqueños son ciudadanos estadounidenses de segunda categoría, puesto que no pueden votar.

(inclinarla hacia el voto demócrata) y contribuir para que Donald Trump no se reeligiera. Por ello, los latino-estadounidenses empiezan a recibir el mote de “*third force*”.

Estos recuentos exponen la triada de una praxis que deriva de la mera presencia y visibilidad de un ente: el pelo en el poemario, los migrantes en las calles y urnas, y los pelos corporales en lo público. Cada uno ha catapultado reflexiones que ahora toman su propio curso en el pensamiento crítico: hacia el final del libro, la presencia de los pelos da pie a la propuesta de la i(nte)rrupción; hacia el final de la Historia, la toma del espacio público en el viacrucis de los migrantes ha trastocado una infinidad de conceptos en los estudios sociales como ¿qué es una frontera?, ¿hay límites de la ciudadanía? y ¿qué pasa con los derechos humanos entre los migrantes temporales?; asimismo, en las últimas décadas, la presencia pública del pelo corporal ha puesto en crisis varios preceptos culturales, políticos, raciales, comerciales y sexuales como se ejemplificó previamente. Cada uno (pelo poético, migrante y pelo corporal) ha irrumpido e interrumpido el flujo de la normalidad en sus respectivos espacios. Y, acorde con esto, el poemario finaliza con el mismo tono en el siguiente y último texto: Melissa irrumpe e interrumpe encarnando a los tres entes.

“Yosra Strings Off My Mustache Two Days After the Election in a Harvard Square Bathroom” es el poema que cierra *Peluda*. Melissa y su amiga Yosra (quien, por su hiyab, se infiere que es de origen árabe), como el título lo indica, están dentro de un baño mientras Yosra le remueve el pelo a Melissa con un hilo (*threading*). Tomando en cuenta que ambas son inmigrantes y minorías, la descripción de la situación invoca la metaforización del baño como los Estados Unidos:

there is very little light in here,  
 but we're used to this.  
 we worry about taking too long.  
 we worry about someone knocking

on the door, someone asking us  
 what we're doing here,  
 someone making us leave. (poema 21, página 42)

Dicha descripción reconfigura la estancia en los baños como si estuvieran escondiéndose del ojo público en *Harvard Square*, un área con fines de recreación adyacente a la Universidad de Harvard,<sup>56</sup> la mejor universidad del mundo, según los *rankings*. Visto llanamente, están ahí pero la élite académica no las ve; no son visibles para los intelectuales, así como Melissa no es visible para Katharine o así como los inmigrantes ilegales buscan no ser visibles para “la migra”.

Después de limpiar la mesa que unos clientes blancos desocuparon, Melissa enfrenta una nueva coerción. Si al principio tuvo que combatir la normalidad de la remoción, ahora se ve confrontada con lo opuesto: la obligación de ser peluda. El dilema lo expone en estos versos:

maybe, one day, i'll actually be chill  
 like the white girls, the ones who don't shave  
 for political reasons, the ones who took  
 an entire election cycle to grow  
 out a tuft of armpit hair, who say, *you are crazy*  
*it's all in your head why don't you just love yourself more,*  
*i don't even see it what are you talking about!* (poema 21, página 43)

La confesión de Melissa pareciera ser una contradicción después de 20 poemas que apuntan hacia el cese de la remoción, pero en realidad es una última declaración: la interseccionalidad. Como hija de inmigrantes ilegales, Melissa se enfrenta a más de una desventaja y opresión. El género no es lo único, la raza y la clase también la oprimen simultáneamente. Estar

---

<sup>56</sup> Para contextualizarlo, su homólogo mexicano sería Copilco en relación con la Universidad Nacional Autónoma de México.

encerrada en un baño frente a la universidad más prestigiosa del mundo pone de manifiesto la desigualdad de oportunidades a la que se enfrenta. Harvard está a unos pasos físicos de Melissa, pero un abismo las separa. Por eso se siente agredida cuando las feministas blancas (posiblemente estudiantes de Harvard) enarbolan la visibilización del pelo corporal cuando ella se depila el bigote.

Esta imagen esconde un regreso. Si en el siglo XVII los colonizadores blancos juzgaron a los nativos norteamericanos por rasurarse el rostro, ahora (en el siglo XXI) mujeres blancas juzgan a Melissa, descendiente de pueblos originarios, por removerse el bigote también. Se repite el señalamiento a cuatro siglos de distancia como si no hubiera habido toda una serie de luchas por la autodeterminación del cuerpo y reivindicaciones feministas. Una vez más, pareciera que la historia se repite, pero no en ciclo, sino en espiral, pues el origen del reclamo anglosajón y la razón detrás de la decisión de depilarse son distintas.

De tal modo que, a pesar de estar consciente de la historia y las implicaciones políticas de la visibilización del pelo corporal, la voz poética decide retirarse el suyo: “this isn’t oppression. this is, *i got you*” (poema 21, página 43). Bajo una perspectiva de feminismo blanco primermundista, esta acción podría interpretarse como un retroceso en la lucha por la liberación de la mujer, pero dicho análisis carecería de un enfoque más integral. Walter Mignolo señala que cuando Inglaterra, Estados Unidos, Francia y Alemania se consolidaron como Estados-nacionales, éstos establecieron los diseños globales en economía, política y epistemología sobre los cuales se calcaría la autodeterminación del resto del mundo, ya por fuerza ya por seducción (49-90). Esta replicación global es una nueva presentación de colonialismo en la época contemporánea; es por ello que cualquier comunidad que no aspire a dichos lineamientos está sujeta a las consecuencias circunscritas en un *continuum* definido



por estos dos polos: 1) en el mejor escenario, se les señala a las comunidades renuentes como retrasadas, “en vías de desarrollo” o incluso peligrosas;<sup>57</sup> 2) en el peor escenario, se les obliga a adoptar los diseños primermundistas por vías violentas, como la guerra económica y/o bélica.<sup>58</sup> Bajo este contexto, la remoción parece un retroceso (al no coincidir con los movimientos de vanguardia) pero sólo desde la perspectiva epistemológica del primer mundo porque, como explica Yásnaya Aguilar Gil, las comunidades marginales, a las cuales pertenecen Melissa y Yosra, llevan su propio proceso histórico, el cual es distinto al proyecto del Estado<sup>59</sup> y por esta misma razón “estar desfasado” es una forma de descolonización. Por ello, depilarse el bigote no es opresión para Melissa.

El final del poema y del libro refrenda la dinámica de esta cuarta faceta. Todo el poema sucede mientras están recludas en el baño, que —repito— puede leerse como Estados Unidos también, y ahí surge el siguiente diálogo:

yosra tells me she's leaving, says, *i'm not going to struggle*  
*for a country that doesn't want me*  
 (...)  
 i tell yosra *okay, let's go, i'm ready.*  
 but she says, *no, no. hold still.*  
*we are not done yet.* (poema 21, página 43)

---

<sup>57</sup> Por ejemplo, el apoyo gubernamental a escuelas privadas con planes educativos de vanguardia (como el reapropiado método Montessori) mientras el Estado ha sido negligente con las necesidades educativas de las comunidades indígenas (Aguilar 57-58) o el prejuicio sobre el bilingüismo culto sólo con lenguas primermundistas como inglés y francés, pero no con español y mixe (Villanueva 49, 50).

<sup>58</sup> Por ejemplo, la invasión británica en la India, la Guerra del Opio, los más de 50 años de embargo económico de Estados Unidos sobre Cuba o las dictaduras en América Latina promovidas por Estados Unidos.

<sup>59</sup> “[Los] Estados construyeron prácticas y narrativas homogeneizantes que niegan la existencia misma de otras naciones, naciones con lengua, territorio y pasado en común.

La gran trampa de los Estados modernos es que, a golpe de ideología nacionalista, nos han hecho creer que, además de Estados, son también naciones. Las naciones, entendidas como pueblos del mundo, no son necesariamente Estados. La falsa equivalencia Estado-nación subyace la lógica y el funcionamiento del mundo actual y genera categorías en principio insostenibles, como ‘cultura francesa’, cuando solo en la Francia continental se hablan, además del francés, otras doce lenguas distintas, o como ‘cultura mexicana’, cuando los mexicanos —es decir, los pertenecientes al Estado mexicano— hablan lenguas agrupadas en doce familias lingüísticas radicalmente distintas entre sí y pertenecen a más de 68 naciones con diferencias culturales muy marcadas. México es un Estado, no una nación” (16-18).

La ambigüedad de los versos radica en que dicha salida puede referirse a salir del baño o a salir del país, pero en cualquier caso, la resolución es esperar. El acto es simbólico. Sin perder de vista que están en un lugar de desagüe, deciden no irse para resistir y así lograr acumular más pelos/migrantes hasta poder interrumpir. Deciden no rasurarse a sí mismas del baño/país para ocupar un espacio que también les pertenece y lograr taparlo para implosionarlo desde adentro.

### **Conclusión**

El esfuerzo por integrar al pelo y al migrante conceptualmente es prometedor. Por un lado, dio pie a reflexiones sobre la figura del migrante, la literaturidad del texto<sup>60</sup> y el pelo como medio de crítica; por otro lado, también permitió desenterrar una estructura que cimenta el poemario *Peluda*. Ésta consta de cuatro pasos en el siguiente orden: a) hostilidad, poemas 1 a 12; b) punto de quiebre, poemas 13 y 14; c) hospitalidad, poemas 15 a 18; d) i(nte)rrupción, poemas 19 a 21. La importancia de dicha estructura yace en que revela tres breves cartografías:<sup>61</sup>

A) El orden temático del libro.

B) La historia social del pelo en los Estados Unidos. Primero se rechazó el pelo en el siglo XVII y se reforzó la hostilidad en el siglo XIX con base en la ideologización del

---

<sup>60</sup> Aspecto que aún no se desarrolla en su totalidad a estas alturas de la tesis, pues el Capítulo 3 y las Conclusiones generales están enfocadas de lleno a complementar dicha literaturidad.

<sup>61</sup> Para no interrumpir artificialmente el flujo argumentativo, presento aquí una observación sobre la desigualdad textual-temática del libro. ¿Por qué Melissa dedica 12 poemas para exponer el primer tema y dedica 9 poemas para exponer los tres temas restantes que conforman la estructura del libro? Carezco de una respuesta contundente, pero me llama la atención la siguiente coincidencia: si trazáramos una línea dividida en 21 unidades que representaran los 21 poemas, los cuales —a su vez— se agruparan conforme a los cuatro segmentos temáticos de que hablo, y adyacentemente también trazáramos una línea temporal dividida en 21 décadas (que corresponderían a los casi dos siglos de vida de los chicanos), agrupados también conforme a sus cambios históricos —también expuestos a lo largo de la tesis—, se notará claramente que coinciden en un 90%. Consúltense la Figura 1 en la página 120.

darwinismo. Las dos guerras mundiales, aparte de aumentar la lista de partes corporales a depilar, también sumaron para naturalizar la remoción y lograr que para la década de 1960 el 98% de mujeres estadounidenses se rasurara cotidianamente. Después, la segunda sección, los movimientos sociales de protesta contra la colonización en la década de 1960 incentivaron el punto de quiebre para liberar al pelo de las prácticas normadas. El auge por la naturalización y exposición del pelo corporal durante la siguiente década conforma la tercera sección. Y la cuarta faceta proviene del cuestionamiento sobre la cotidianidad de varias prácticas que se visibilizaron gracias a la exposición del pelo corporal. Es decir, los pelos interrumpieron la naturalidad de otras dinámicas ejercidas sobre el cuerpo.

C) La historia del inmigrante hispanounidense en Estados Unidos. Primero, desde el siglo XIX han sufrido una hostilidad y rechazo implacables que se tradujeron en intervenciones, despojo territorial, empobrecimiento, discriminación y un largo etcétera, hasta la primera mitad del siglo XX. El punto de quiebre vino con la Segunda Guerra Mundial. Con la participación de 500,000 soldados mexicano-americanos, la comunidad latino-estadounidense demostró su adscripción y lealtad al país anglo, con base en lo cual, exigió un mejor trato. La tercera faceta viene con una hospitalidad, aunque muy moderada, hacia la diáspora latinoamericana a partir de la década de 1950 y también con el periodo de integración política entre los hispanounidenses durante la segunda mitad del siglo XX para derribar las cuantiosas barreras legales, políticas y económicas para votar. Finalmente, la carrera por la ciudadanía en la década de 1990, las masivas marchas desde 2006 y los récords en votos latinos conforman la cuarta etapa.

Como se puede apreciar, la estructura escondida del libro coincide con la estructura histórica del pelo y con la del inmigrante latinoamericano en Estados Unidos. De este modo se comprueba que el poemario es un texto que Lozada-Oliva construye a la manera de un

trenzado de tres mechones: poemas, pelos y migrantes. Se podría decir que *Peluda* es un poemario que recoge la historia que se le ha negado tanto al pelo como al migrante. Esta naturaleza historiográfica de los poemas es una réplica de una de las funciones biológicas del pelo: registrar la vida del ser humano, como lo explica Kurt Stenn en la siguiente cita.

In addition to one's lineage, hair also records a history of one's own life. Just as film strips are made of a large number of single picture frames, each showing a very short episode in the larger story, so it is with the formation of the hair shaft. Each day, cells add to the shaft base and the shaft moves up a notch, with that cell containing a description of the health of its owner on that very day. (Stenn 157)

Entonces, *Peluda* recoge la historia del pelo y del migrante del mismo modo que el pelo registra el devenir de su portador: la mimesis entre *Peluda* y pelo.

Por último, la integración conceptual dio pie al descubrimiento de la i(nte)rrupción. Esta forma de resistencia es una enseñanza que el pelo le brinda al migrante para su uso en cualquier espacio donde se requiera. Y en el próximo Capítulo 3 la utilizaré para estudiar el fenómeno lingüístico del discurso hispanounidense en la literatura, con el objetivo de proponer una estrategia crítica de lectura.

### Capítulo III

Hablar con pelos en la lengua

La resistencia es un concepto que ha viajado a través de varias lenguas, siglos y campos del saber humano. Desde su robustecimiento con la Revolución francesa hasta su ejercicio cotidiano hoy en día, la resistencia, al igual que el pelo y el migrante, había sido víctima de negligencia hasta el siglo pasado, aunque pronto pasó de ser un concepto innovador y disruptivo a empezar a canonizarse en el habla académica. Grandes aportaciones a su entendimiento y conceptualización han provenído de estudiosos como el filósofo Pablo Lazo Briones y las sociólogas Jocelyn Hollander y Rachel Einwohner; sin embargo, para propósito de esta tesis, tan sólo retomaré su etimología.

El término resistir viene de dos partículas latinas que conforman *resistere*. El prefijo *re* significa “hacia atrás” y/o “de nuevo”, mientras que la raíz léxica *sistere* significa “estar” y/o “clavarse en un lugar” como una estaca o piqueta. La transliteración etimológica del término puede desdoblarse en “re-clavarse” o “estar, echarse hacia atrás”, lo cual no implica ir contra la corriente como un salmón, sino atrincherarse en un espacio y no ceder. Por lo cual, irrumpir e interrumpir es resistir.

La i(nte)rrupción del pelo no se plantea como un movimiento de alto impacto. Es apenas un gesto, una oposición simbólica, frente a un todo establecido. Su fuerza no proviene del quehacer, sino del ser, del estar-ahí. Puede encarnarse en la presencia de un solo individuo, como el ornitorrinco, y desafiar las taxonomías establecidas, o puede acumularse imperceptiblemente, como los pelos en la tubería, y obstruir el flujo. Su “estar-ahí” desencadena reacciones. Estar es hacer.

*Peluda* introduce la dinámica disruptiva del pelo a través de sus páginas. Ese pelo diegético que se acumula a lo largo del libro recrea el proceso histórico del pelo y del inmigrante, pero no sólo eso. También logra trasminarse hacia otros aspectos del poemario, como a su lenguaje. Los poemas presentan errores gramaticales, sintácticos y de puntuación

que son subestimados al asimilarlos como productos de una licencia poética y cultural. Sin embargo, así como no podemos hablar de migrantes en general, ni de pelos en general, tampoco deberíamos considerar todos los errores lingüísticos como iguales.

Por un lado, todos comparten el mismo elemento: irrumpen e interrumpen. En este sentido, los errores de redacción podrían transfigurarse en pelos lingüísticos porque también son repulsivos (un “haiga” es como un pelo en la sopa), estorban y obstaculizan (el ejercicio de lectura) y su presencia conlleva la infravaloración del portador. No obstante, con base en la lectura de *Peluda*, sugiero que estas disrupciones de lenguaje (en los autores hispanounidenses) se distingan en tres grupos que presento a continuación.

### **3.1. Desvíos lingüísticos comunes o “pelos en la lengua”**

En el área de didáctica de la lengua inglesa se manejan dos términos para referirse a las equivocaciones lingüísticas. Un *error* es aquel desatino que proviene de la ignorancia o desconocimiento de alguna regla y/o convención de la lengua; por ello, no se corrige y no es punible. En cambio, un *mistake* es lo opuesto, es decir, también es un desliz pero que proviene de la inhabilidad o poca práctica del hablante, pues dicha regla ya le fue enseñada; por lo tanto, es corregible y evaluable (Spratt et al 44). Dichos conceptos son válidos bajo la premisa de que existe un marco lingüístico establecido, de lo contrario sería imposible distinguir lo correcto de lo errado.

La aplicación de este marco, sin embargo, es maleable, ya que se torna rígido para la narrativa y el ensayo, pero se flexibiliza con la poesía, por lo que no podríamos hablar de *errors* ni *mistakes* en los poemas. Para englobar y justificar dichas inconsistencias lingüísticas se acuñó el término “licencia poética” y se ha extendido a otros géneros literarios. Estos errores suelen ser analizados como equívocos productivos, ya que nadie osaría pensar

que un escritor desconoce las reglas básicas de redacción. Sin embargo, me gustaría nombrarlos “pelos en la lengua” porque su presencia emula la praxis de los pelos ya expuesta anteriormente, puesto que 1) ralentizan la lectura, 2) causan extrañamiento y 3) hacen cosas, por ejemplo la creación de un *garden path sentence*<sup>62</sup> en el título del noveno poema en *Peluda*: “My Hair Stays on Your Pillow Like a Question Mark”. En inglés, la regla dicta que en los títulos no se deben escribir las preposiciones con mayúsculas, tal como *on* en el mismo título del poema. No obstante, Melissa rompe la regla con la palabra *like*, lo cual, a primera vista, es un error de redacción, pero en realidad podría tornarse en un equívoco productivo, pues verbaliza la preposición, un fenómeno común pero sólo para los sustantivos. Esta segunda lectura es válida en términos sintácticos y gramaticales, pero por desgracia no en el aspecto semántico. Con *like* leemos “Mi pelo se queda en tu almohada como un signo de interrogación”, mientras que con *Like* leemos literalmente “La espera/visita/permanencia de mi pelo en tu almohada le gusta un signo de interrogación”.<sup>63</sup>

Estos supuestos errores abundan por todo el cuerpo textual del poemario y pueden tomar las formas más diversas. Lo ideal sería estudiar y desglosar cada inconsistencia lingüística, y relacionarla con el contenido y contexto del poema donde está inserto, pero por economía textual sólo apuntalaré algunos ejemplos obvios en un primer grupo que denomino llanamente desvíos lingüísticos comunes o “pelos en la lengua”.

Quizá los primeros pelos identificables son los juegos con las mayúsculas y minúsculas. Desde el primer poema y hasta el último, existe una tendencia por romper este

---

<sup>62</sup> Es un término usado en psicolingüística para referirse a oraciones que, leídas de izquierda a derecha y palabra por palabra, conducen al escucha o lector hacia una interpretación que, con base en la información venidera, resulta errónea. “We have been ‘led up the garden path’” (Crystal 205).

<sup>63</sup> A pesar de no tener sentido semánticamente, incluyo este ejemplo a falta de otro más *ad hoc* en este libro. Para un futuro proyecto, ilustraré este punto con ejemplos de otros autores cuyos *garden path sentences* sí tengan coherencia semántica.



esquema. Al principio de los poemas y las oraciones, Melissa tiende a no usar mayúsculas, sin embargo, resaltan dos palabras en particular. Para denominar la primera persona en singular (I), es regla usarla en mayúscula, pero Melissa por lo general la usa en minúscula (i). En un posible análisis tipográfico se podría hablar sobre la analogía de decapitar el punto como si se decapitara una persona, pues la letra en minúscula proyecta una figura humanoide. La poeta lo rescata; rehumaniza al yo anglo. Otra palabra polémica en inglés es el hipocorístico de *United States of America: America*. La poeta lo escribe generalmente con minúscula también. No es explícita la razón, pero puede reformularse como el intento por divorciar el país del continente.

Un segundo caso es la exagerada presencia de signos de interrogación en el poema “My Hair Stays on Your Pillow Like a Question Mark”. Se entiende que la voz poética está emulando la oralidad del reclamo en su monólogo; todo el poema es un reclamo y una pregunta. Cada verso termina con dos signos de interrogación e, incluso, vistas a la distancia, las estrofas forman también signos de interrogación a la manera de un caligrama. Esta exacerbación del cuestionamiento se traduce en una pregunta dentro de otra pregunta, apuntando hacia la posibilidad de que el poema sea en realidad una metapregunta.

El tercer caso proviene de la ausencia de signos de puntuación. Varios poemas presentan este fenómeno, el cual deriva en una multiplicidad de *parsings* sintácticos<sup>64</sup> y la creación de *garden path sentences*. Esto da como resultado la presencia de oraciones dentro de oraciones, lo cual potencializa cuantitativamente las rutas de interpretación sin que sean excluyentes. Cada metaoración es un desborde de significado.

---

<sup>64</sup> El *parsing* es el ejercicio de dividir una oración en sus partes gramaticales constituyentes y llamarlas por su nombre gramatical –un típico ejemplo es la división entre sujeto y predicado (Spears 124).

En resumen, las inconsistencias de mayúsculas, la presencia excesiva de signos de interrogación y la aleatoria ausencia de signos de puntuación son “errores” que obstaculizan la lectura y son un llamado a releerlos. Estos “pelos en la lengua” son universales en tanto que cualquier escritor puede cometerlos a discreción para sus propios intereses estéticos, de ahí su nombre genérico: desvíos lingüísticos comunes.

### **3.2. Desvíos lingüísticos culturales o “pelos hispanounidenses en la lengua”**

El segundo grupo de “errores”, y que puede hallarse en el poemario, no sólo se caracteriza por romper las convenciones lingüísticas e interrumpir el ejercicio de lectura como el grupo anterior, sino también porque están estrechamente relacionados con el origen étnico y cultural del autor en cuestión, la cual en este caso es una hispanounidense. En esto reside la diferencia entre ambos grupos. A continuación lo ejemplifico con dos casos.

Para desentrañar el contenido explícito de una oración es necesario poner en marcha algunos procesos inferenciales, uno de los cuales es la resolución de ambigüedades. En este paso se reducen y eliminan todas las posibilidades semánticas que una palabra alberga en potencia y (gracias al contexto de interpretación, a la tarea en curso y a los demás procesos de inferencia) la mente escoge sólo un significado que considera relevante, ya sea para sí o para el hablante. Esto da cuenta de la polisemia inherente en prácticamente cada ente léxico de un lenguaje natural. Sin embargo, cuando se trata de dos idiomas, la tarea inferencial se duplica, por ejemplo con las palabras *e-starving* y *e-school* del poema “Mami Says Have You Been Crying”.

En el léxico del inglés, cuando se comienza con la consonante fricativa sorda /s/, seguida de otra consonante, se llama *s* líquida y es particularmente compleja para los inmigrantes hispanos porque el español no admite la *s* preconsonántica; sólo existe la /s/

precedida por fonemas vocálicos al comienzo de palabras. Sin embargo, cuando neologismos o términos con *s* líquida provenientes de otros idiomas han migrado al español, la adaptación exige agregarle una *e* protética antecediendo la *s* líquida. Así, por ejemplo, *stella* devino en estrella y *spiritu*, en espíritu. Por otro lado, con palabras inglesas con *s* líquida como *school* también surge otro fenómeno: se tiende a emparentarlas con su cognado (escuela). Y las combinan: *school* + escuela = “e-school”. De esta resolución lingüística, los inmigrantes hispanos saltan a un tercer recurso de sobrevivencia lingüística: lo que en didáctica del inglés se llama *overgeneralization*. Esta estrategia se basa en aplicar una regla lingüística a otros aspectos del idioma, sin ser correcto (Crystal 2007). Éstas son las razones de por qué la madre de Melissa pronuncia gráficamente *e-starving*, siendo que esta palabra no tiene cognado en español.

Todo esto lo entiende un lector hispanounidense porque comparten el mismo contexto de interpretación y los fenómenos lingüísticos son mutuamente manifiestos. Sin embargo, no sucede lo mismo con un lector estadounidense, pues éste tendría negada la accesibilidad a la interpretación hispanounidense por diferencias contextuales. El lector estadounidense tan sólo podría acceder a una interpretación con base en su entorno cognitivo. Éste tan sólo podría acercarse visualmente a las palabras, pero no auditivamente. Esto es relevante, puesto que un gran componente del contexto estadounidense es el internet, prueba de ello es que mundialmente las herramientas, marcas, componentes, etcétera, y toda la jerga computacional están en inglés. Más particularmente, el fenómeno del internet y la computación en el contexto estadounidense han caracterizado a toda una generación. Está como ejemplo el acortamiento de *electronic* en “e-” que se originó de la reducción del correo electrónico (*e-mail*) y que dio paso a replicar el mismo ejercicio y fórmula (letra-guion-palabra) en otras instancias como I-pod, I-pad y I-phone. Para un lector estadounidense que

ve “e-school”, la referencia inmediata a la cual su cerebro lo remite es otra derivación letración-palabra y la interpretación sería, quizás, *electronic school*, clases virtuales. Lo cual no es el caso en *Peluda*.

El segundo caso de desvíos lingüísticos culturales reside en el juego fonético de la oración *he doesn't leave here anymore. live.*, del mismo poema. El verbo *live* en realidad no es un enunciado imperativo que le sugiere u ordena a la hija “vivir” (interpretación en la cual, quizá, un lector anglo caería), sino que se trata de un “parche” sintáctico-léxico que tiene la intención de sustituir el *leave* de la oración. La voz poética está emulando la tradición oral de la madre, y en ésta no se puede invalidar lo ya dicho, por lo que tan sólo puede ser “arreglado” añadiendo una corrección postenunciación.<sup>65</sup> En *Peluda* el error de pronunciación surge de la semejanza fonética entre la /i/ corta y la /i/ larga inglesas: es decir /ɪ/ vs /i:/. Su ortografía fonética expone gráficamente la similitud: *live* /lɪv/ y *leave* /li:v/.

El entramado fonético da pie a interpretaciones escondidas. Si *leave* en realidad debió ser *live*, entonces quizá también las siguientes palabras pudieran estar intercambiadas, dando como resultado esta oración alterna: *he doesn't live here anymore. leave.* Cuya traducción sería “él ya no está aquí. Huye.”. El poema tiene indicios de violencia en el seno del hogar por parte del abuelo; con este contexto en mente, el lector podría descifrar que la madre le indica a Melissa que escape del encadenamiento que supone el hogar para la mujer hispana.

En resumen, tanto la adaptación fonética al español como la reverberación de la /i/ inglesa son “errores” pero que obvian su origen cultural, pues solamente un inmigrante de

---

<sup>65</sup> La corrección postenunciación es un fenómeno común en el inglés; su ejemplo más cotidiano es el uso de la palabra *though*. En inglés se cuenta con una veintena de conectores de oposición que pueden posicionarse al principio o en medio de una oración compleja, por ejemplo *Although cats can meow, they don't meow to each other* o también *Cats can meow, but they don't meow to each other*. Sin embargo, por el flujo de la conversación se tiende a omitir el conector, entonces para “arreglar” la oración, simplemente agregan un *though* al final: *Cats can meow, they don't meow to each other though*.

habla hispana podría concebir dichos equívocos. Prueba de esta aseveración son las guías de temas fonéticos diseñadas por fonólogos ingleses específicamente para hablantes nativos de otras lenguas, como las de Mark Hancock y Gerald Kelly. La presencia de estos “pelos lingüísticos hispanounidenses” en la literatura es necesaria, pero tanto su lectura como su presencia no deben limitarse a una mera expresión cultural porque los esteriliza, además de facilitar el encasillamiento de dichos textos.

### **3.3. Desvíos lingüísticos críticos o “pelos chicanos en la lengua”**

Para recapitular, el primer grupo de “errores” registra aquellas inconsistencias lingüísticas en general que un texto puede presentar. Éstas pueden apuntar hacia las más variadas direcciones o quedar invisibilizadas bajo el razonamiento de ser un mero juego de palabras. El segundo grupo de “errores” alberga los equívocos en la lengua que exponen o denuncian el origen étnico y/o cultural del escritor. En cambio, este tercer grupo se diferencia de los anteriores con base en la misma premisa que se distingue un mexicano-americano de un chicano, y de ahí el nombre de este tipo de desvíos.

Por regla general, se habla de la figura del mexicano-americano para referirse a los mexicanos que quedaron atrapados en el sureste de los Estados Unidos con el reacomodo territorial y a sus descendientes hasta mediados del siglo XX. También se incluye a aquellos que no hayan nacido en el país anglo, pero que han vivido desde niños ahí o a los nacidos ahí pero expatriados al país de origen de sus padres o abuelos. Cronológicamente, esta referencia abarca de 1848 a la década de 1960. Con el Movimiento Chicano llega un cambio conceptual que dio origen al llamado *Chicano Renaissance*, el cual, con base en la lucha política, la apuesta por la educación y el auge artístico de los mexicano-americanos dio origen a la reconceptualización. El chicano es un mexicano-americano que ha cobrado conciencia de los

entrecruces históricos, económicos, políticos e ideológicos que lo explican como persona. Todo esto, por lo general, lo dota de una personalidad activista o, mínimamente, lo motiva a emprender resistencias minúsculas<sup>66</sup> en su quehacer diario. Dicha figura se consagra a partir de la década de 1970 hasta hoy, aunque debe aclararse que las divisiones cronológicas sólo sirven como una guía, pues ha habido chicanos durante la época mexicano-americana y siguen existiendo mexicano-americanos hoy en día, incluso los hay pro-Estados Unidos. Esto indica, entonces, que la frontera para distinguirlos no recae en la división temporal, sino en el desarrollo o la carencia de una autoconsciencia histórica como personas biculturales.

Por lo tanto, los desvíos lingüísticos culturales (o pelos hispanounidenses en la lengua) se toman como atributos culturales pasivos, mientras que los desvíos lingüísticos críticos (o pelos chicanos en la lengua) conducen hacia el pensamiento crítico y social, por ejemplo, las distorsiones del espacio en blanco entre palabras en *Peluda*, como explico a continuación.

Gracias a los estudios sociales se sabe que la igualdad entre seres humanos es más un deseo que una realidad, puesto que existen muchas variables (agravantes y atenuantes) que determinan en gran medida las circunstancias de movilidad social, económica, política e ideológica de una persona. Dichas variables son invisibles, como el concepto del techo de cristal dentro de la crítica feminista; del cual, dicho sea de paso, el chicanismo podría extrapolar el concepto de “pared de cristal”.<sup>67</sup> Melissa visibiliza esta pared de cristal en el

---

<sup>66</sup> Concepto acuñado por Daniel Bensaid y retomado por Esther Cohen para designar la acción minúscula e imperceptible como única posibilidad de enfrentar las atrocidades del sistema actual, al mismo tiempo que asumir y rechazar el fracaso de la voluntad mesiánica por el cambio absoluto, la revolución total, el cambio social radical y las grandes utopías: “Elegir lo minúsculo es optar por la resistencia que asume la irrupción de la fractura como posibilidad única de hacer temblar al sistema, perturbándolo desde el interior de sus paredes” (Cohen 9).

<sup>67</sup> Esta imagen ya ha sido concebida con anterioridad, por ejemplo *La frontera de cristal* de Carlos Fuentes.

poema “House Call” al separar las oraciones con el signo de dinero: \$\$\$. Como se explicó con anterioridad, la clienta pretende integrarse y empatizar con las depiladoras (Melissa y su madre), pero lo que las une realmente son las relaciones de producción en torno al servicio llevado a cabo. Es decir, comparten el mismo espacio físico, pero no económico, como lo ilustré y expliqué con *The most American Photograph*. Lozada-Oliva rellena ese espacio aparentemente vacío entre las palabras del poema para obviar la presencia de la pared de cristal: la inequidad económica. Así como la frontera es la pared de cristal para el inmigrante y, por lo tanto, el muro es la visibilización de ésta; entonces la clase social es la pared de cristal en el poema y el signo de dinero entre palabras es la visibilización del mismo.

Dado que este fenómeno textual alberga la intención de exhibir un problema social hispanounidense (que deriva del campo de la economía política), lo adscribo al grupo de los desvíos lingüísticos críticos o “pelos chicanos en la lengua”. Su presencia en textos escritos por la comunidad hispanounidense no es esporádica, pero incluso si lo fuera, es nuestro deber como críticos literarios reconfigurar nuestro ejercicio de lectura para no sólo perseguir estos desvíos productivos, sino también leer críticamente cualquier “error” lingüístico. Esta estrategia de lectura la nombro: la chicanización de los pelos en la lengua.

### **3.3.1. Chicanizar los desvíos lingüísticos**

Como expliqué en el Capítulo 1, la literatura hispanounidense –entre malentendidos y desentendidos– ha sufrido negligencia a lo largo de su historia. Parte del problema ha sido la exclusivización de los marcos teóricos con que los críticos se han aproximado a ella. Este mismo fenómeno en el nivel de la teoría literaria se replica al nivel de la lectura crítica.

Por lo general, cuando los críticos abordan los desvíos lingüísticos, los subestiman al ignorarlos o culturalizarlos, es decir, referirse a ellos como meros juegos de palabras y listo.

Un buen ejemplo de esta negligencia se puede encontrar en prácticamente toda la crítica entorno a *The House on Mango Street* de Sandra Cisneros, una de las obras más importantes de la literatura chicana hoy en día. Sus páginas esconden alrededor de una centena de errores lingüísticos, pero éstos son desestimados o culturalizados, tal como Harold Bloom lo hizo. Sin embargo, cada equívoco del libro es productivo y arroja interesantes reflexiones que le aportan más al lector y a la crítica que la postura de leerlos como simples atributos culturales de su autora.

De tal modo, el análisis de los “pelos en la lengua” de textos escritos por hispanounidenses debe superar los sesgos de simplificarlos y/o culturalizarlos, y proponerse una aproximación más crítica donde, en la medida de lo posible, cada desvío lingüístico se tome como un fenómeno potencialmente productivo pero sin forzar una sobreinterpretación. A esto le llamo sueltamente *chicanizar el texto*. Esta estrategia de lectura crítica debe ejercerse incluso cuando los textos parezcan inclinarse a externar su chicanismo a través del contenido (como el poema “I am Joaquín”) o se enfoquen más en la experimentación formal (como la poesía de Alurista).<sup>68</sup>

Tomemos el siguiente caso como ejemplo. Además de ser testigo del Renacimiento chicano, la década de 1960 fue un parteaguas lingüístico en la producción literaria hispanounidense, pues registra el fin del español y el comienzo del inglés. A pesar de que se registra un periodo de textos en Spanglish, a partir de la década de 1970 la producción literaria de hispanounidenses adaptó y ha reproducido desde entonces la misma fórmula: un texto en inglés espolvoreado con español. Ésta es sin duda la alteración lingüística más común en los textos hispanounidenses: contener pocas palabras en español. Los autores por

---

<sup>68</sup> Cuyos recursos literarios vimos en el Capítulo 1.



lo general no llegan a desarrollar frases u oraciones en español porque, en parte, su mercado es mayoritariamente estadounidense.

*Peluda* presenta el mismo balance lingüístico. Su acervo de palabras y frases en español es corto y repetitivo. He aquí una lista exhaustiva: paleta, basta, ‘spera, esa cuca, ay carajo, mi linda, cómo me duele, mi peluda, abuela, para las latinas, hermosa, preciosa, muñeca, niñita, hija, sinvergüenza, chingona, bruja, abuela, mujerista, la fiesta, bendiciones, vagina, hablo español pero tengo que practicarlo más, ya no puedo esperar, ya voy, estoy lista y ojalá. El poemario alberga apenas una treintena de palabras en español y éstas son las tres maneras en que pueden interpretarse.

En un primer nivel (considerado como desvío lingüístico común), el español se toma como un injerto interlingüístico que tiene el objetivo de hacer referencia a alguna tradición, como los epígrafes en latín en numerosos textos literarios. Incluso puede considerarse como un cierto exotismo lingüístico. En un segundo nivel (considerado como desvío lingüístico cultural), la presencia del español sólo revela la identidad étnica del autor, lo cual parece ser ya una convención, pues no es un texto en Spanglish que desafíe al lector promedio. En un tercer nivel, las palabras en español, tomadas como desvíos lingüísticos críticos, representan una resistencia. Después de décadas de estar matando al autor, manifestar su origen sería revivirlo, y está bien porque, como se explica en el Capítulo 1, la comunidad hispanounidense tiene una historia desfasada con respecto al mundo anglo y llevan décadas luchando por hacerse de una voz con una identidad. En su lucha política no cabe matar al autor, al menos no todavía. Por ahora, sería contraproducente y quizá esta vía lleve a otros derroteros.

En síntesis, la presencia del español es la misma, pero su interpretación no. En términos de Barthes, leer las palabras en español como desvíos lingüísticos culturales invoca

el placer del texto, mientras que tomarlos como desvíos lingüísticos críticos pretende incitar hacia el gozo del texto.<sup>69</sup>

### **Conclusiones: chicanizar lo chicano**

Debido al estancamiento de los escritores hispanounidenses en la fórmula editorial (inglés espolvoreado de español), a los lectores y a la crítica literaria tan sólo nos resta trabajar dentro del poco margen de acción que nos brindan, y una buena estrategia para contrarrestar la imagen prejuiciada alrededor de la literatura latino-estadounidense es lo que nombro como la chicanización de los textos hispanounidenses.

Ante este panorama, el siguiente paso será chicanizar también las incipientes traducciones al Spanglish porque, desde mi perspectiva, son muy rudimentarias todavía. Un breve pero claro ejemplo es la traducción de la icónica frase “to be or not to be: that is the question” en *Hamlet* por parte de dos ensayistas: Ilan Stavans<sup>70</sup> y Oswald de Andrade.<sup>71</sup> Por un lado, Stavans estrictamente no lo traduce a Spanglish, sino a lo que se conoce como *code-switching*<sup>72</sup> (“Ser, or not to ser: esa es la question” [66]), lo cual esteriliza su traducción

---

<sup>69</sup> En *El placer del texto* Roland Barthes distingue dos regímenes de lectura. El primer binomio se conforma por el placer del texto y el goce del texto. El placer del texto emerge del consumo de la trama, es una lectura frenética, sin consideraciones. El placer no admite juicios de valor, ni críticas sobre el texto. Es un placer con “p” minúscula. No se adscribe a ninguna ideología. Viene inserto en un lenguaje encrático. Se aparece como nuevo, pero es un nuevo viejo, repetido; nueva careta, mismo fenómeno. Por otro lado, el goce del texto no persigue el engullimiento de la acción; se manifiesta al urdir los dedos en las diferentes capas del texto. No busca “comer”, sino “alimentar”. No es un acto reflejo, sino consciente. Sólo puede presentarse con lo nuevo absoluto, no con lo nuevo relativo. Se manifiesta al des-bordar, por ejemplo al politizar lo que no es aparentemente político y viceversa.

<sup>70</sup> Es un académico mexicano que ahora radica en Estados Unidos, ha incursionado en el estudio del Spanglish y ha traducido fragmentos de obras canónicas, como *El Quijote*, *Hamlet* y *El principito*, al Spanglish (sic).

<sup>71</sup> Poeta, dramaturgo y ensayista brasileño quien creó el Movimiento Antropófago durante la primera mitad del siglo XX.

<sup>72</sup> Mi concepto de *code-switching* (CS) proviene de tres especialistas. Ivonne Marcelle Saulny, después de exponer su investigación filológica (Longman, Gumperz, Myers-Scotton, Cook, Poplack, etcétera), contribuye con la concepción semántica del CS al distinguirlo del Spanglish. En el primero la alternancia no implica una modificación (“come here and sit down que quiero hablar contigo”) mientras que en Spanglish sí (“me estoy frizando”). Rosaura Sánchez coincide metodológicamente con Saulny, pues distingue el CS del Spanglish (que

porque no es productiva.<sup>73</sup> Éste sería el equivalente al análisis cultural de los desvíos lingüísticos pero aplicado a la traducción. Por otro lado, Oswald de Andrade en su *Manifiesto Antropófago* (1928), a diferencia de Stavans, supo imprimir en su traducción una problemática de su contexto histórico con “Tupí or not tupí, that is the question” (1). El brasileño divisó un peligro en la fascinación del pueblo brasileño por lo cosmopolita y el estilo de vida anglo, ya que esto conllevaría a la paulatina pérdida de la identidad oriunda de su comunidad, la cual encapsula en la palabra “tupí” porque ésta refiere tanto a una comunidad indígena de la selva amazónica como a su lengua. Entonces, en su traducción se puede leer la dicotomía: tupí —combatir la seducción anglo-capitalista y permanecer tupí— o no tupí —ceder ante la batalla cultural hegemónica y dejar de ser tupí—, he ahí el dilema. Esta segunda traducción sería el equivalente al análisis crítico de los desvíos lingüísticos pero aplicado a la traducción. Por este motivo, asevero que la versión del brasileño es una verdadera chicanización de la frase shakespeareana, mientras que la versión de Stavans es sólo una culturalización.

Queda claro que traducir al Spanglish no debe ser sólo traducir algunas palabras o frases a un idioma u otro sin interrumpir el flujo sintáctico. Hasta el momento, estos ejercicios traductológicos se han enfocado exclusivamente en hacer *code-switching* con base en una lógica de *parsing*, como si se estuviera tan sólo intercambiando vagones de un tren a otro

---

ella refiere como *chicano spanish*). Mientras que el *chicano spanish* incorpora *loanwords* del inglés a la morfología y fonología del español (“me puchó”), el CS respeta la palabra en su original, el inglés, (“me dio un push”). Es Ana Celia Zentella quien simplifica y esclarece la diferencia y, por ende, la definición de CS. A pesar de que el inglés no declina sus sustantivos, verbos o adjetivos como el español, estos dos idiomas gozan de un alto intercambio interlingüístico debido a “the resemblance of the surface structures of these two S-V-O Indo-European languages” (49). En resumen, el *code-switching* es la alternancia lingüística entre unidades sintácticas análogas (en este caso del inglés y el español), como si fueran vagones intercambiables entre dos distintos trenes sin modificar la morfología o fonología de ningún idioma.

<sup>73</sup> El tema es muy amplio y complejo. En otro lugar hice el esfuerzo por presentar un panorama más completo: Carrillo cap. 2.

tren. Traducir a Spanglish debe ser un proceso de chicanización en la medida de lo posible; no se trata sólo de desafiar los bordes lingüísticos sino también los del contenido. También debe aclararse que chicanizar un desvío lingüístico, un texto o una traducción no debe limitarse a textos de origen hispanounidense; lo que nos lleva a una última reflexión: hay que lograr que el concepto *chicanizar* sea un término performático.

Con base en lo anterior, finalmente se atisba una posible renovación del término *chicano*. Éste empezó siendo un sobrenombre para los nuevos inmigrantes mexicanos en Estados Unidos por parte de los mexicano-americanos que ya vivían ahí (los *pochos*), con el propósito de distinguirse. Después, el Movimiento Chicano se reapropió del término y lo imantó de una naturaleza política y filosófica, pero también lo usó para distinguirse de los mexicano-americanos sin consciencia histórica. Ahora quizá sea momento de desnacionalizar el término y potenciarlo para que irrumpa e interrumpa otros espacios: chicanizar lo chicano. Esta tesis es un intento por chicanizar *Peluda*.

Conclusión general:

¿Cómo se debe pel(e)ar el migrante?

En el Capítulo 1 de este trabajo tracé dos líneas históricas del campo literario hispanounidense. Por un lado, el mapa crítico chicano, el cual presenta algunos sesgos que empobrecen el quehacer literario, a saber: el anacronismo, el diacronismo, las validaciones por vías incorrectas (filiación, historia cultural, producto cultural), los enfoques antimexicanos, la exotización y, sobre todo, la aplicación exclusiva de cualquiera de los marcos teóricos que expuse, como el marxismo, la deconstrucción y el enfoque cultural-nacionalista. Con base en lo anterior salta a la vista la importancia del ejercicio teórico de Gloria Anzaldúa, ya que ella desconfía del eurocentrismo intelectual y fusiona saberes distintos para alejarse precisamente de dichos sesgos. Por otro lado, la genealogía literaria de la comunidad hispanounidense en sus dos siglos de existencia ha recorrido cuatro periodos (anexión territorial, culturalización, agitación y cultura dominante) con sus respectivos cambios temáticos, genéricos y de lengua. Ambas líneas históricas tienen el propósito de introducir, contextualizar y asentar los marcos que se pretenden traspasar en esta tesis. En primer lugar, porque *Peluda* se escinde de sus antecesores al colocar la figura marginal del pelo en el centro de su obra y desde ahí exponer la complicada realidad de una hispanounidense en el siglo XXI; y en segundo lugar, porque esta tesis tiene el propósito de sortear los sesgos críticos por medio de una metodología apofática (privilegiando el *close reading*).

En el Capítulo 2 se llevó a cabo la integración conceptual entre pelo y migrante. Se desplegó la estructura del libro con base en la relación de la voz poética con el pelo, la cual deriva en la identificación lineal de cuatro etapas: hostilidad, punto de quiebre, hospitalidad e i(nte)rrupción como resistencia. Dicha estructura es relevante porque es también la réplica de dos historias: la del inmigrante hispano en Estados Unidos y la del pelo en Estados Unidos. Estos empalmes estructurales le otorgan profundidad al poemario y terminan de unir el

binomio pelo-migrante. Como resultado, de *Peluda* brota una propuesta de resistencia pedética<sup>74</sup> para el migrante del siglo XXI con base en la naturaleza disruptiva del pelo en el poemario: la i(nte)rrupción. Así como el pelo inadvertidamente se acumula en el desagüe y lo bloquea, el migrante debe parar como forma de resistencia ante el desplazamiento forzado del cual es víctima y por el cual es un migrante, como se detallará más adelante.

En el Capítulo 3 se profundizó e ilustró cómo trabaja la i(nte)rrupción del pelo en el plano lingüístico de *Peluda*. De manera general, se analizaron las fugas de lenguaje y se categorizaron en tres grupos. Los desvíos lingüísticos comunes (o pelos en la lengua) son “errores” del lenguaje estándar y se pueden encontrar en cualquier autor. Los desvíos lingüísticos culturales (o pelos hispanounidenses en la lengua) son “errores” que obvian el origen étnico y cultural del autor. Los desvíos lingüísticos críticos (o pelos chicanos en la lengua) son interrupciones del lenguaje que contienen las características de los desvíos anteriores y que, además, posibilitan un análisis social, político, económico y/o filosófico. Este último grupo dio origen a una técnica de lectura performativa que nombro *chicanizar el texto*, la cual consiste en leer los desvíos lingüísticos como si fueran críticos pero sin sobreinterpretarlos.

Una vez cumplido mi propósito de chicanizar *Peluda*, integrar el pelo y el migrante, y desplegar la i(nte)rrupción, me aventuro a dar un paso más, igual que Melissa Lozada-Oliva: deshilar la importancia de metaforizar el migrante como pelo. Para tal efecto, comenzaré con la etimología del pelo (y su pertinencia).

El pelo proviene de la raíz latina *pilum*, un arma romana. El *pilum* era una lanza de dos metros que se utilizaba para embestir a una distancia de 20 a 30 metros. La particularidad

---

<sup>74</sup> Pedética proviene del griego *pedesis*, que significa “movimiento, oscilación”, y es la raíz léxica del sustantivo “pie”.

de esta lanza es su diseño y propósito. Una lanza normal o jabalina se arroja para herir al oponente o, en su defecto, perforar su escudo. El *pilum*, sin embargo, estaba hecho de un tramo de madera y un tramo de hierro dulce unidos por dos remaches, uno de los cuales era retirado o no se apretaba. La intención de dicho recurso era que tras el impacto del *pilum*, éste se doblara por la mitad y quedara inutilizable para el enemigo. En el imaginario romano, la analogía funciona porque el pelo crece erecto durante la etapa anágena y después de cierta longitud se dobla hasta entrar en la fase telógena y se desprende. El *pilum* se distinguía, entonces, por atacar e inutilizarse, por ir sin regresar, es decir, por llegar y quedarse del otro lado. Este movimiento estratégico recuerda a la estrategia kinopolítica del pelo en *Peluda*: irrumpir e interrumpir. Pareciera que *Peluda* transmite su herencia etimológica de la inmovilidad.

Para dimensionar la resistencia de la i(nte)rrupción, misma que emana de la integración conceptual compleja entre el pelo y el migrante, es necesario observarla bajo la lente de la historia pedética del migrante. El filósofo Thomas Nail en *The Figure of the Migrant* propone un análisis kinopolítico<sup>75</sup> sobre la concepción del migrante histórico y presenta las siguientes cuatro figuras, que revisé brevemente en el Capítulo 2. El nómada (10,000-5,000 a.C.) permanecía en un espacio (mayormente en las montañas) y se adaptaba a los cambios estacionales, hasta que la planicie comenzó a territorializarse con base en un movimiento centrípeta<sup>76</sup> y sus recursos se vieron obstaculizados, por lo que creó un

---

<sup>75</sup> “Kinopolitics is the theory and analysis of social motion: the politics of movement. Instead of analyzing societies as primarily static, spatial, or temporal, kinopolitics or social kinetics understands them primarily as ‘regimes of motion’” (Nail, *Migrant* 24).

<sup>76</sup> Un territorio no nace por la delimitación espacial con muros, sino por la centralización de los flujos naturales/materiales alrededor. La territorialización proviene de la acumulación centrípeta.



contrapeso kinopolítico para hacerse con los medios de vida: el asalto.<sup>77</sup> El bárbaro (5,000 a.C.-500 d.C.) es acusado de carecer de *logos* (lengua y capacidad de razonamiento) y *polis*, por lo que vive al desamparo de la ciudad. Tiene dos personalidades: fuera de la *polis* como bárbaro y dentro de la *polis* como esclavo. El imperio se caracteriza por la constante acción expansionista (es decir, de fuerza centrífuga), por lo que el bárbaro desarrolla dos resistencias: el refugio para regresar a casa y la revuelta radical para escapar de la dominación. El siervo, el campesino, el limosnero, el enfermo, la prostituta, la bruja, el refugiado, el migrante, el herético, el judío, el sin-techo, el extranjero y el endeudado, están englobados en la figura del vagabundo (V-XVII d.C.). A éste se le asigna la naturaleza de criminal por primera vez en la historia por ser migrante, es decir, por deslindarse de la red de obligaciones y contratos legales que se acostumbraban en la Edad Media. Junto con la jurisprudencia, surge la criminalidad en todo aquél sin residencia, sin trabajo, sin obligaciones legales. Contra la fuerza tensional de la ley, el vagabundo crea la rebelión como su modo de resistencia: acción directa y dirigida, como asesinatos, quemas, venganzas, profanación (todas perpetradas desde dentro y sin huir). Por último, el proletario (XVIII-XX d.C.) es expulsado del campo a la ciudad, del empleo al desempleo, del asilo de pobres al trabajo asalariado, del país al extranjero, y, sobre todo, de los medios de producción. Enfrenta el capitalismo y su fuerza de elasticidad (es decir, la reubicación social dictada por el mercado) con la resistencia que él mismo creó: el movimiento social.

Con base en esta clasificación de Nail, el migrante del siglo XXI se configura y distingue por dos elementos. El primero es que encarna estas cuatro figuras históricas del

---

<sup>77</sup> Nail utiliza la palabra *raid*, pero para evitar confusión polisémica con su cognado falso (redada), lo traduzco como “asalto”, entendido como “acometer impetuosamente una plaza o fortaleza para entrar en ella”, de acuerdo con la RAE.

migrante porque está condicionado a repetir las mismas prácticas kinopolíticas que sus antecesores. Los migrantes estacionales son los nuevos nómadas porque se reubican por temporadas, y migran para juntar recursos y regresar a casa. El bárbaro lo personifican los migrantes indocumentados, pues no dominan la lengua central, no poseen derechos políticos y ni el Estado-nación de origen ni el Estado-nación objetivo los protegen. Comparten con el vagabundo el estado de vulnerabilidad que supone estar desprotegido jurídicamente. Y la mayoría de los migrantes ilegales son proletarios (sin medios de producción) que fueron expulsados como excedentes sociales dentro de la economía global. La segunda característica es su proliferación: “The twenty-first century will be the century of the migrant. At the turn of the century, there were more regional and international migrants than ever before in recorded history. Today, there are over 1 billion migrants” (Nail, *Migrant* 1). Es decir, uno de cada siete habitantes en el mundo es un migrante que lleva a cuentas las cuatro figuras históricas del migrante.

La amalgamación de las personalidades migrantes y la proliferación cuantitativa del migrante en este siglo no se deben a un hecho fortuito como históricamente se ha considerado al fenómeno migratorio. Tampoco se debe a las preferencias políticas o personales de los presidentes en turno, ni a su relación diplomática, ni a la cantidad de muros que se construyan o se suspendan momentáneamente. La verdadera razón que explica este auge del migrante es su expulsión de los cuatro centros de poder: el territorial, el político, el jurídico y, sobre todo, el económico, mismos que se amalgaman también. Estos centros de poder aumentan bajo la misma lógica que Nail señala desde el análisis marxista: expansión por expulsión. Su creciente alcance no sólo oprime directamente a las personas migrantes, sino también indirectamente a las personas no-migrantes, o sea nosotros:

In other ways, we are all becoming migrants. People today relocate to greater distances more frequently than ever before in human history. While many people may not move across a regional or international border, they tend to change jobs more often, commute longer and farther to work, change their residence repeatedly, and tour internationally more often. (Nail, *Migrant 1*)

Incluso pareciera que el estatus de persona no-migrante es temporal, pues todos gradualmente estamos migrando hacia la migración internacional. Y ante esta expulsión forzada, *Peluda* nos ofrece una alternativa pedética: la estasis. Lo cual explico a continuación.

Ante sus opresiones respectivas, cada figura migrante ha respondido con una resistencia distinta. Por ejemplo, ante el despojo territorial, el nómada crea el asalto para lograr penetrar la frontera centrípeta y tener acceso a los medios de vida. Ante la expulsión política, el bárbaro innova con la revuelta radical para lograr escapar del imperio y su poder centrífugo. Ante el dominio jurídico, el vagabundo diseña la rebelión directa desde dentro y sin desocupar el espacio para contrarrestar el poderío tensional. Y ante la opresión económica, el proletario une fuerzas y da vida al movimiento social para combatir su transformación en excedente social debido a la elasticidad del mercado. En resumen, por cada movimiento del sistema, el migrante inventa un contramovimiento. Y en este punto es donde cobra brío la importancia de la i(nte)rrupción en *Peluda*. Su embestida no es también un contramovimiento, sino contra el movimiento; es decir, su resistencia es un redoble de la resistencia, un ir contra el movimiento: *stasis*, no moverse. La resistencia contra el kinofascismo contemporáneo es la suspensión del sistema, la fórmula de Bartleby, la lanza doblada, la i(nte)rrupción.

Y es apenas en esta última parte de la tesis, después de la propuesta akinésica, que cobra sentido también el nombre del poemario. Se sabe que *Peluda* no es sólo el título del libro, sino que también se refiere a la protagonista, Melissa, cuya madre la apoda “mi peluda”

y “melucha” al principio de la obra. Sin embargo, *Peluda* esconde más pliegues que no son tan visibles. Ciertamente, la palabra *peluda* es la más importante del libro y el hecho de que esté en español fue un gran acierto, ya que va acorde con la propuesta akinésica,<sup>78</sup> permite el despliegue del pelo-migrante<sup>79</sup> y es factible que sea una palabra hápax<sup>80</sup> del *corpus* literario hispanounidense.

Una última referencia de *peluda* proviene de la incrementación de pelos conforme avanza el poemario. Esto da la sensación de que tanto la voz poética como el libro se zoomorfizan junto con *Wolf Girl*. La posible razón de dicho fenómeno es que *peluda* hace referencia a un animal también. Jorge Luis Borges en *Manual de zoología fantástica* describe a un animal mitológico llamado Peluda (*La velue*):

Era del tamaño de un toro; tenía cabeza de serpiente, un cuerpo esférico cubierto de pelaje verde, armado de agujones cuya picadura era mortal. Las patas eran anchísimas, semejantes a las de la tortuga; con la cola, en forma de serpiente, podía matar a las personas y a los animales. (120)

Se cuenta que por considerarla demasiado peligrosa, Noé decidió engañarla para que no subiera al arca y pusiera en riesgo a todos. Peluda sobrevivió al diluvio y en represalia vivió atacando humanos hasta su muerte en la Edad Media en Francia. Cuando era perseguida, ponía en práctica su principal defensa: se escondía en el río Huisne, motivo por el cual lo

---

<sup>78</sup> En inglés, *hair* proviene de *hēran*, raíz proto-germánica que significa subir, erizar o destacar. Estas definiciones conforman una imaginería de ascendencia indoblegable que recuerda a la reacción del escalofrío, ese fantasma evolutivo que seguimos conservando. En cambio, pelo proviene de *pilum* y coincide con la resolución pedética del poemario.

<sup>79</sup> “Peluda” en español contiene potencialmente dos categorías morfosintácticas; es adjetivo y sustantivo simultáneamente. Mientras que si estuviera en inglés, *Hairy*, sólo sería un adjetivo. Es decir, “peluda” permite que Melissa encarne el pelo, ergo, el binomio pelo-migrante y *hairy* no, pues resonaría como un mero atributo de Melissa y coartaría el desdoblamiento conceptual.

<sup>80</sup> Peluda es una palabra hápax legomenon (en griego “dicho una sola vez”, es un ente léxico registrado una sola vez dentro de algún corpus [Crystal 224]) dentro de la literatura hispanounidense, a diferencia de *hairy* que sufre de saturación semántica: la pérdida de innovación poética, extrañamiento o sentido de una palabra, frase o metáfora debido a su excesiva repetición.

desbordaba, provocando la inundación de la zona. En términos kinopolíticos, cuando Peluda era expulsada, respondía con akinesis; y la imagen del sumergimiento en un cuerpo acuoso para crear *stasis* replica el pasaje en *Peluda* donde el pelo se acumula abajo en el drenaje para interrumpir el flujo de agua.

Por último, este desplazamiento del agua por parte de Peluda nos conduce al desplazamiento de la metáfora del agua por parte de *Peluda*. En Occidente, el manejo del lenguaje hidrodinámico para hablar sobre el desplazamiento colectivo de las distintas figuras migrantes ha sido una constante en los estudios históricos y sociales, que puede remontarse hasta el siglo IV d.C. con el historiador romano Ammianus Marcellinus. Sin embargo, la consolidación de las metáforas acuáticas ocurrió durante el siglo XVII por dos motivos: 1) el auge de la estadística, la cual surge con el estudio de grandes cantidades de información variable durante la emergencia del Estado moderno —de ahí su origen etimológico: *stat*—, y 2) una explosión de descripciones científicas relacionadas con flujos (sobre comida, sangre, dinero y aire). En resumen, “This was the century of the sciences of the variable, of the continuous, of flux. This legacy continues today. Human migration is still studied as flows” (Nail, *Migrant* 25).

La perseverancia del vocabulario del flujo social se ha arraigado tanto en la *vox populi* como en la academia por los puntos de encuentro entre la migración y el agua que los estudiosos de hace cuatro siglos integraron conceptualmente: siempre fluyen y son indivisibles. Con el tiempo, sin embargo, la metáfora ha sido reapropiada por partidarios de los centros de poder (territorial, político, jurídico y económico) para denostar a las comunidades descentralizadas, como lo han denunciado algunos analistas. Por ejemplo, Otto Santa Ana en su libro *Brown Tide Rising* identifica el siguiente patrón con respecto a los mexicanos en Estados Unidos:

the vocabulary of dynamic bodies of water and their movement includes: *tide, sea, flood, influx, flow, waves, drowning, dams, porous, stem, and shut off*, to which we can add multiple instances of *swell/ing, absorb, funnel, surge/ing, pour/ing, stream/ing, swamp, pool, and safety valve*, among other water terms from the Los Angeles Times database. (76)

La reapropiación de la metáfora acuática reconfigura al inmigrante hispanounidense como un flujo peligroso. Ya no es el río que podía ser manipulado, desviado o contenido por la mano del ser humano, sino que se ha desbordado y, por lo tanto, debe construirse otra presa más grande para retenerlo, pues su libertad pone en riesgo el centro estadounidense: “The unrestrained immigrant flood portends dangerous social change (...) [they] appear as foreboding bodies that submerge everything in their path, including American culture” (Cunningham-parameter 1581), tal como *Peluda* inundaba a los campesinos medievales.

En resumen, el lenguaje hidrodinámico configura al migrante como un flujo, lo cual le adscribe tres rasgos: está en constante movimiento, está sujeto a ser contenido y/o direccionado, y su expansión representa un peligro que justifica el muro fronterizo. En cambio, *Peluda* propone desplazar la metáfora del agua peligrosa por su integración conceptual del pelo como migrante, pues el pelo no puede ser contenido ni direccionado y, sobre todo, tiene la habilidad del estancamiento: dejar de moverse para forzar a que el centro se mueva.

Me parece que metaforizar al pelo como migrante no sólo nos brinda una estrategia de lectura crítica que aquí llamé *chicanizar el texto* –y que ya constituye un reto por sí mismo–. La importancia de esta metaforización radica también en un giro (o, mejor dicho, una postura, un colocarse, una *stasis*) metodológico. La investigación académica comporta actos de selección, jerarquización y distribución del conocimiento que muchas veces excluyen, o bien, se apropian sin lugar a la devolución, de experiencias no plenamente

occidentales (Tuhiwai 36-41). En el caso de este trabajo particular, me refiero a la experiencia del migrante (excluido del Estado) y, más específicamente, la experiencia chicana (de muy corto aliento en la academia mexicana). La propuesta de la *stasis* como propuesta metodológica es una postura ante lo que se considera objeto y método de investigación, una postura que invita a reconsiderar de forma radical, y por supuesto rigurosa, qué estudiamos, con qué lenguaje lo hacemos y, sobre todo, para quién.

Por último, tras analizar el pelo y sus derivaciones, se nos revela un linaje de la resistencia: *pilum*-pelo-Peluda-Peluda. El poder secreto de cada una es la estasis. El *pilum* se dobla e inmoviliza. El pelo se detiene/acumula y bloquea. Peluda deja de huir, se sumerge e inunda/paraliza. Y *Peluda* crece pelos<sup>81</sup> e i(nte)rrumpe el flujo del drenaje, de la historia y del lenguaje. El mensaje siempre ha estado ahí para los migrantes y para los que nos estamos convirtiendo en migrantes: la resistencia se manifiesta al estorbar o, reapropiándome de la palabra más importante del poemario y de esta tesis, la resistencia se manifiesta al pel(e)ar.

Pel(e)ar debe entenderse en su multiplicidad semántica. Por un lado, pelear es dar la batalla y su etimología conforma el segundo significado: alborotar el *pelo*, puesto que tener el pelo desaliñado es signo de haber estado en una confrontación física. Por otro lado, pelar 1) significa coloquialmente migrar, 2) por medio de esta tesis, la concepción de remover pelo pretende transmutarse en su antónimo: crecer pelo, y 3) también significa convertirse en pelo, como el migrante en el Capítulo 2 y los errores gramaticales en el Capítulo 3. Con base en lo anterior, pel(e)ar fusiona las cinco acepciones e idealmente debería proyectarse como la resistencia kinopolítica del migrante del siglo XXI: es decir, si el nómada realiza asaltos, el

---

<sup>81</sup> Expreso el verbo *crecer* en transitivo para deslindar una lectura pasiva y biológica sobre la presencia de los pelos con el enunciado: a *Peluda* le crecen pelos. Intento imitar la transitividad del verbo en inglés: *to grow hair*.

bárbaro se refugia y hace revueltas radicales, el vagabundo se rebela directa y dirigidamente, y el proletario crea el movimiento social, entonces el migrante contemporáneo innova con la práctica de pel(e)ar como resistencia hacia los centros de poder que lo alienan.

Esto explica por qué *Peluda* termina con el viaje de Melissa a Harvard: la voz poética se desplaza hacia Cambridge (*se pela*), se convierte en pelo cuando se atrinchera en los baños públicos (*se pela*) y resiste simbólicamente frente a dicha Universidad, un espacio que no es universal, no es público y está reservado para beneficiarios de los cuatro centros de poder (*se pelea*). Entonces, ¿qué hace ahí? Ella se está pel(e)ando.

c/s<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> c/s significa “con safos” y, de acuerdo con el estudioso de la cultura chicana José Antonio Burciaga en su libro *Drink Cultura*, nació como una firma sobre grafitis y murales creados por chicanos californianos con la intención de resguardar su obra y delimitar territorio para que nadie pudiera venir a “rayarlo”. A partir de ahí, los escritores y pensadores chicanos adoptaron este emblema para indicar que quien escribió el texto es un chicano y, de este modo, combatir un poco la invisibilización de la comunidad chicana.



Figura 1. Comparación lineal entre poemas y décadas

Poemas	Hostilidad												Quiebre		Hospitalidad				I(nte)rrupción		
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
Décadas	1840	1850	1860	1870	1880	1890	1900	1910	1920	1930	1940	1950	1960	1970		1980	1990		2000	2010	2020
	Hostilidad abierta y soterrada												Movimiento Chicano		Amnistía Ciudadanía Voto				Protestas masivas Voto de castigo Third Force		

## Referencias bibliográficas

- “Agency”. *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*. Quinta edición. 1998. Impreso.
- Aguilar Gil, Yásnaya. “Arrebatarle funciones al Estado”. *Un nosotrxs sin Estado*. Chiapas: OnA, 2020. 46-59. Impreso.
- . “Un accidente histórico”. *Un nosotrxs sin Estado*. Chiapas: OnA, 2020. 14-24. Impreso.
- Alarcón, Norma. “Speaking in Tongues: Cruising the Academy”. *Las formas de nuestras voces: Chicana and Mexicana Writers in Mexico*. Ed. Claire Joysmith. Distrito Federal: CISAN-UNAM, 1995. 74-80. Impreso.
- Andrade, Oswald de. *Manifiesto Antropófago*. *Revista de Antropofagia*. No. 1 (Mayo 1928): 1-4. PDF.
- Anzaldúa, Gloria. “The Homeland, Aztlán / *El otro México*”. *Borderlands – La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute, 2012. 23-36. Impreso.
- Atwood, Margaret. “Survival”. *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*. Toronto: House of Anansi Press, 1972. 25-43. PDF.
- Barthes, Roland. *El placer del texto* (1973). Trad. Nicolás Rosa. Ciudad de México/Buenos Aires: Siglo XXI, 2019. 1-116. Impreso.
- . *S/Z* (1970). Trad. Nicolás Rosa. Distrito Federal/Buenos Aires: Siglo XXI, 2011. 1-272. PDF.
- Bauman, Zygmunt. “Al principio fue el diseño *O los residuos de la construcción del orden*”. *Vidas desperdiciadas: La modernidad y sus parias*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2005. 21-50. PDF.
- . “Introducción”. *Vidas desperdiciadas: La modernidad y sus parias*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2005. 11-19. PDF.
- Bloom, Harold. “Introduction”. *Bloom’s Guides: Comprehensive Research & Study Guides: Sandra Cisneros’s The House on Mango Street*. Ed. Harold Bloom. Nueva York: Bloom’s Literary Criticism, 2010. 7-9. Impreso.
- . “Preface and Prelude”. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. Nueva York: Riverhead Books, 1995. 1-11. Impreso.
- Borges, Jorge Luis & Guerrero, Margarita. “La peluda de la Ferte-Bernard”. *Manual de zoología fantástica*. Distrito Federal: FCE, 2010. 120. Impreso.

- Cantú, Norma & Hurtado, Aída. "Living in the Borderlands: The Life of Gloria Anzaldúa". *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute, 2012. 3-5. Impreso.
- Carretero, Mario. "Borders in the Head: Comparing Mexican and Berlin Wall". 2017. <https://public-history-weekly.degruyter.com/5-2017-23/borders-in-the-head-comparing-the-mexican-and-the-berlin-wall/>. Public History Weekly. Web. 22 abril 2021.
- Carrillo, Noé. "¿Cómo resiste el Spanglish?". *Fuego en construcción: Resistencia política en las artes*. Ed. Elsa R. Brondo. <http://www.librosoa.unam.mx/handle/123456789/166>. 2020. Ciudad de México: UNAM-IIF. 12 abril 2021. ePUB.
- Cisneros, Sandra. "Curtain". *My Wicked Wicked Ways*. Nueva York: Vintage, 1987. 15. Impreso.
- . "Four Skinny Trees". *The House on Mango Street*. Nueva York: Vintage Contemporaries, 2009. 74-75. Impreso.
- . "Original Sin". *Loose Woman*. Nueva York: Vintage, 1994. 7-8. Impreso.
- Cohen, Esther. "A manera de introducción". *Walter Benjamin. Resistencias minúsculas*. Distrito Federal: Godot, 2015. 5-15. Impreso.
- Crystal, David. "Garden-path sentences". *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*. Sexta edición. 2008. PDF.
- . "General". *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*. Sexta edición. 2008. PDF.
- . "Hapax legomenon". *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*. Sexta edición. 2008. PDF.
- . "Overgeneralization". *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*. Sexta edición. 2008. PDF.
- Cunningham-Parmeter, Keith. "Alien Language: Immigration Metaphors and the Jurisprudence of Otherness". *Fordham Law Review*. Vol. 79, No. 4. (2011): 1545-1598. PDF.
- Deleuze, G. & Guattari, F. "¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?". *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: PRE-TEXTOS, 2004. 155-172. PDF.
- . "¿Qué es una literatura menor?". *Kafka: Por una literatura menor*. Trad. Jorge Aguilar Mora. Ciudad de México: Era, 1978. 28-44. PDF.

- Derrida, Jacques. “Inyucciones de Marx”. *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Valladolid: Trotta, 1998. 15-62. PDF.
- . “Primera sesión. 12 de diciembre de 2001”. *Seminario La bestia y el soberano*. Vol. I. Ed. Michel Lisse *et. al.* Buenos Aires: Manantial, 2008. 21-54. PDF.
- . *Sobre la hospitalidad*. Entrevista en *Staccato*, France Culturel. 19 de diciembre de 1997. Trad. Cristina de Peretti y Francisco Vidarte. <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/hospitalidad.htm>. Derrida en Castellano. Web. 14 de febrero de 2021.
- Franke, Anselm. “Much Trouble in the Transportation of Souls, or The Sudden Disorganization of Boundaries”. *Animism: Volume I*. Ed. Anselm Franke. Berlín: Sternberg Press, 2010. 11-54. PDF.
- Gonzalez, Juan. *Harvest of Empire: A History of Latinos in America*. Nueva York: Penguin, 2011. 1-392. Impreso.
- Herzig, Rebecca. *Plucked: A History of Hair Removal*. Nueva York: New York University Press, 2015. 1-286. PDF.
- Lansens, Lori. *Wolf Girl*. Dir. Thom Fitzgerald. Canadá/Rumania: Alliance Atlantis Home Video, 2001. Web.
- Longhitano, Sabina. “Integración conceptual y pensamiento creativo”. *Comunicar lo inefable: una caracterización pragmática del discurso expresivo*. Tesis doctoral. Ciudad de México: UNAM, 2014. 104-109. PDF.
- Lozada-Oliva, Melissa. *Peluda*. Minneapolis: Button Poetry/Exploding Pinecone Press, 2017. Impreso.
- Marx, Karl. “El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte”. *Obras escogidas*. Vol. I. Moscú: Progreso, 1977. 227-324. Impreso.
- . “El Manifiesto del Partido Comunista”. *Obras escogidas*. Vol. I. Moscú: Progreso, 1977. 12-51. Impreso.
- Mezzadra, Sandro & Neilson, Brett. “La proliferación de las fronteras”. *La frontera como método o la multiplicación del trabajo*. Trad. Verónica Hendel. Madrid: Traficantes de sueños, 2017. 19-45. PDF.

- Mignolo, Walter D. "Border Thinking and the Colonial Difference". *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 2000. 49-90. PDF.
- Nail, Thomas. "The Checkpoint I". *Theory of the Border*. Nueva York: Oxford University Press, 2016. 110-137. PDF.
- . *The Figure of the Migrant*. California: Stanford University Press, 2015. 1-295. PDF.
- Nouvelage, Elijah. *The most American Photograph*. 2020. Fotografía. (Uso autorizado y entregada por el autor). Atlanta. 13 de diciembre de 2020.
- 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. 10 de mayo de 2019.
- Portes, Alejandro & Rumbaut, Rubén. "Making It in America: Education, Occupation, and Entrepreneurship". *Immigrant America: A Portrait*. Okland/California: University of California Press, 2014. 112-160. PDF.
- . "The Three Phases of U.S.-Bound Immigration". *Immigrant America: A Portrait*. Okland/California: University of California Press, 2014. 1-47. PDF.
- Sánchez, Rosaura. "Our Linguistic and Social Context" (1994). *Spanglish*. Ed. Ilan Stavans. Westport: Greenwood Press, 2008. 3-41. PDF.
- Santa Ana, Otto. "Proposition 187: Misrepresenting Immigrants and Immigration". *Brown Tide Rising: Metaphors of Latinos in Contemporary American Public Discourse*. Austin: University of Texas Press, 2002. 65-105. PDF.
- Santiago, Silvano. "El entre-lugar del discurso latinoamericano" (1971). *Una literatura en los trópicos: Ensayos de Silvano Santiago*. Ed. y trad. Mary Luz Estupiñán y Raúl Rodríguez Freire. Chile: Escaparate, 2012. 57-76. PDF.
- Saulny, Ivonne Marcelle. *Code-switching: la alternancia de código lingüístico en la poesía norteamericana de origen hispano*. Tesis de licenciatura. Universidad de León-Departamento de Filología Moderna. 2011. PDF.
- Sommers, Joseph. "Three Critical Approaches to Chicano Literature". *Bloom's Guides: Comprehensive Research & Study Guides: Sandra Cisneros's The House on Mango Street*. Ed. Harold Bloom. Nueva York: Bloom's Literary Criticism, 2010. 55-61. Impreso.

- Søren, Frank. "Prolegomena: Toward a Literature of Migration". *Migration and Literature*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2008. 1-30. PDF.
- Spears, Richard. "Parse". *Guide to Grammar Terms*. 1991. Impreso.
- Sperber, Dan & Wilson, Deirdre. "Handout 5. Teoría de la Relevancia 2. El Principio Comunicativo de Relevancia". *Estudios teóricos – El discurso literario: un enfoque pragmático*. Profa. Sabina Longhitano. Febrero 2019. UNAM. Handout.
- Spratt, Mary, et al. "The role of error". *The TKT: Teaching Knowledge Test Course*. Cambridge: Cambridge Press, 2005. 44-47. PDF.
- Stavans, Ilan. "Hamlet, translated into Spanglish by Ilan Stavans" (2016). <https://lithub.com/hamlet-translated-into-spanglish/>. Lithub. Web. 27 de abril de 2021.
- . *The Norton Anthology of Latino Literature*. Nueva York: Norton & Company, 2011. 1-2489. Impreso.
- Stenn, Kurt. *Hair: A Human History*. Nueva York: Pegasus Books, 2016. 1-224. Impreso.
- Stockwell, Peter. "The Texture of Authorial Intention". *World Building: Discourse in the Mind*. Ed. Joanna Gavins & Ernestine Lahey. Londres: Bloomsbury Academic, 2006. 147-164. PDF.
- "Sub-text". *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*. Quinta edición. 1998. Impreso.
- Tatum, Charles M. "Approaches to the Interpretation of Chicana/o Literature". *Chicana and Chicana Literature: Otra Voz del Pueblo*. Tucson: University of Arizona Press, 2006. 12-35. Impreso.
- Tuhiwai, Linda. "Imperialism, History, Writing and Theory". *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. Malasia: University of Otago Press, 2008. 19-41. PDF.
- Villanueva, Tino. "Prólogo". *Chicanos. Antología histórica y literaria*. Ed. Tino Villanueva. Distrito Federal: FCE, 1985. 49-50. Impreso.
- Whitman, Walt. "Song of Myself". *The Norton Anthology of American Literature*. Ed. Nina. Nueva York/Londres: Norton & Company, 2003. 1003-1047. Impreso.
- Zentella, Ana Cecilia. "The Grammar of Spanglish" (1997). *Spanglish*. Ed. Ilan Stavans. Westport: Greenwood Press, 2008. 42-63. PDF.