

UC Merced

UC Merced Electronic Theses and Dissertations

Title

Conspiradoras in the contact zone: escritoras chicanas y su obra en español hacia una literatura menor.

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/1rq670d0>

Author

Ramos-Jordan, Alicia

Publication Date

2014

Peer reviewed|Thesis/dissertation

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, MERCED

Conspiradoras in the contact zone:
escritoras chicanas y su obra en español hacia una literatura
menor.

A Dissertation Project submitted in partial fulfillment of the requirements
for the degree of Doctor of Philosophy

in

World Cultures

by

Alicia Ramos-Jordán

Committee in Charge:

Dr. Manuel M. Martín-Rodríguez

Dr. Cristián Ricci

Dra. Virginia Adan-Lifante

Dr. Marcos García-Ojeda

2014

This is to certify that this thesis complies with the regulations of the University, and meets the accepted standards with respect to originality and quality.

Signed and Approved by the final examining committee:

_____ Committee Chair

_____ Examiner

_____ Examiner

_____ Examiner

Dedicatoria

A las palabras...

A todas las palabras:

a las largas y cortas;

a las clásicas y a las experimentales;

a las que hieren y a las que sanan.

En especial, a las que agujerean los rígidos muros de la realidad.

Dedicada también a “los nadie” de los que habla Eduardo Galeano.

ÍNDICE

ÍNDICE	v
RECONOCIMIENTOS.....	vii
CURRICULUM VITAE	viii
ABSTRACT.....	xi
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I. TRANSNACIONALISMO, FEMINISMO Y DISCURSO MINORITARIO EN LA OBRA DE LUCHA CORPI	15
1.1. Lenguaje y simbolismo en Lucha Corpi.....	17
1.2. Escritura y fragmentación del yo poético.....	25
1.3. Poetización del espacio doméstico: entre la alta cultura y la cocina	29
1.4. El feminismo y el dispositivo colectivo de enunciación en Lucha Corpi.....	33
1.5. Contenido político	40
Conclusión	42
CAPÍTULO II. TRANSNACIONALISMO Y CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO POÉTICO: LA LITERATURA MENOR DE GINA VALDÉS	44
2.1. Transnacionalismo y construcción del espacio poético	45
2.2. Escritura minoritaria e intertextualidad en <i>Puentes y fronteras</i>	49
2.3 Desterritorialización del lenguaje	57
2.4 Dispositivo colectivo de enunciación y contenido político	59
2.4.1 El inmigrante.....	64
2.4.2 El pinto y el cholo.....	68
2.4.3 El feminismo en Gina Valdés: clase, género, ethnia y ecología.....	71
CAPÍTULO III. MIRIAM BORNSTEIN-SOMOZA: POETIZACIÓN DE LO DOMÉSTICO Y EL USO DE LA LENGUA MATERNA COMO REVOLUCIÓN LITERARIA Y POLÍTICA.	77
3.1. El poder de la escritura	78
3.2. Creación del espacio poético desde lo cotidiano	84
3.3 El feminismo en Bornstein: una lucha por la emancipación de la mujer chicana.	87
3.4. Feminismo y conciencia social en <i>Donde empieza la historia</i>	92
3.5. La lengua materna: hacia un dispositivo colectivo de enunciación y un contenido político.....	95
CAPÍTULO IV. CONTRA LA LÓGICA BINARIA: PUPPET Y LA LITERATURA MENOR....	107
4.1. El lenguaje en <i>Puppet</i>	113
4.2. Construcción de un dispositivo colectivo de enunciación y del carácter político de <i>Puppet</i>	124
4.3. Estrategias narrativas y el carácter colectivo de enunciación	125
4.3.1 La narradora en <i>Puppet</i>	125
4.3.2 Del individuo a la historia de la comunidad; del conflicto personal al conflicto cultural.	130
4.3.3. Escritura e intertextualidad	136
4.4. El carácter político de la novela.....	139
Conclusión.....	142

CAPÍTULO V. PALETITAS DE GUAYABA, UNA NOVELA DE “CONTACT ZONE”	144
5.1. Paletitas de guayaba, una novela autoetnográfica.....	147
5.2. (Des)cubriendo la voz femenina	149
5.2.1. El libro como el cuarto propio.....	152
5.2.2. Discurso sexual en <i>Paletitas de guayaba</i>	153
5.2.3. El control del lenguaje como estrategia de emancipación.....	158
5.3. Viaje hacia una (de)construcción identitaria: dialogando con México	160
5.3.1. Imposibilidad del monolingüismo.....	164
CONCLUSIONES.....	170
OBRAS CITADAS.....	175

RECONOCIMIENTOS

Gracias a los hombres de mi vida que han hecho que el camino fuera largo y lento; pero sin duda infinitamente más divertido e interesante. Así que gracias Tiago, Gael y Marco.

Gracias a mi padre por su ejemplo de lucha y dignidad

Gracias a Manuel M. Martín Rodríguez por su generosidad intelectual y por haberme enseñado a amar la crítica literaria y su rigurosidad.

Gracias también a los miembros del comité Cristían Ricci y Marcos García-Ojeda por su paciencia y sugerencias.

Gracias a los que han leído, comentado y sobre todo “bebido” conmigo: gracias Ignacio López Calvo y Marc Llaó.

Gracias a las powerful women que me rodean, ellas si hicieron el camino más liviano...

Gracias a mi madre por su amor incondicional.

Gracias a Virginia Adan Lifante por todo su apoyo dentro y fuera de la academia; por poner los puntos y las comas y por hacer las veces de mediadora y traductora.

Gracias a Margarita Cota-Cárdenas por sus llamadas, cartas y correos.

Gracias a Lucia Vázquez y Roselia Ekhause por hacer de amigas, madres, hermanas, abuelas y tías.

Gracias a Gloria G. Durán por “los ratitos” y cigarro de medianoche.

CURRICULUM VITAE

Alicia Ramos Jordán

PhD in World Culture, University of California, Merced, November 2014.

“Conspiradoras in the Contact Zone: escritoras chicanas y su obra en español, hacía una literatura menor”.

Advisor: Manuel M. Martín-Rodríguez.

Researcher in woman and exile at UACM (Mexico). 2005-2006

Master in Historic Culture and Communication. Literature and publishing. Universidad de Barcelona, Spain. 2002-2004

Postgraduate "Releer los Clásicos" (reread the classics). Philology Department. Universidad de Barcelona, Spain. 1996

BA in Law. Universidad de Barcelona, Spain. 1998 (Specialization in juridical language)

PUBLICATIONS

-“Transmigrafiyas: Desalojando el lenguaje en los poemas de Tato Laviera”

http://escholarship.org/uc/ssha_ihgradstud_conf2013

-“The three burials of Melquiades Estrada: the mythical border between Rangers and Nopales. *Cinéma métis aux États-Unis: représentations de la frontière Mexique/États-Unis*. Ed. Benjamin-Labarthe Elyette. Pessac: Maison Des Sciences de l’Homme d’Aquitaine, 2102. Print.

-“Spaces of Self-representation in Transmodernity: Cheb Balowski’s El Moro Rumbero del Call and Manu Chao”. *Peripheral Transmodernities: South-to-South Dialogues between the Luso-Hispanic World and “The Orient”*. Cambridge Scholars Publishing, 2012. Print

-“El Western Colonial de Gran Torino”. *Forma, Revista d’estudis comparatius. Art, Literatura, Pensament* 5. (2011): n.p. Web. <http://www.upf.edu/forma/en/archivo/otono11/ramosvalesi.html>

“Borderlands-La frontera tra sogno e bisogno”. *Next* 28. (2012): 96-99. Print.

COLLABORATIONS

-*Maruja Mallo and the Spanish Avant-Garde (Ashgate Studies in Surrealism)*. Shirley Mangini González. Ashgate, May 15, 2010 - Art - 248 pages. I made interviews in Mexico D.F and research about her life in Mexico

-*Neus Català: la dona antifeixista a Europa (Neus Catala : antifascist women in europe)*. Mar Trallero Cordero. Mina, 2008.

-*Mujer y exilio, 1939 (women and exile, 1939)*. Antonina Rodrigo. Flor del Viento, 2003. I made

interviews with exiled women and I made the research on Maria Teresa Toral, one of the exiled woman.

CONFERENCE PRESENTATIONS

- “Miriam Bornstein-Somoza: Lo doméstico y la lengua materna como revolución literaria y política” at Art and Visual Culture in History, Literature, and Society. CRHA Graduate Student Conference. April 18, 2014. University of California Merced.

-“SpanishChecker y otras actividades para mejorar la redacción de los estudiantes en español”. Presentation in AATSP Workshops at CSU Stanislaus. April 12, 2014.

- “Transmigrañas: desalojando el lenguaje en la poesía de Tato Laviera” at From Monadism to Nomadism: A Hybrid Approach to Cultural Productions. CRHA Graduate Student Conference, April 12-13, 2013. University of California Merced.

-“Gina Valdés: Escritora y Poeta Chicana" at 8th Annual Colloquium on Latin American and Peninsular Languages, Literatures, and Cultures: «Convergences: Literary, Linguistic, Cultural and Film Studies» University of California, Davis October 26.

-“Conversaciones transatlánticas: el feminismo del tercer mundo en el teatro de Cherrie Moraga y Angélica Lidell (Transatlantic Conversations: Third World feminism in Cherrie Moraga and Angelica Liddell theater) “ at New Worlds, Other Encounters: Cultural Dialogues Between America and Spain In art, film, history, language, and literature. Torremolinos, Spain June 28–July 2.

-“El teatro de Cherrie Moraga y Angélica Lidell: la Dramatización del Yo para una Resistencia Colectiva (Cherrie Moraga theater and Angelica Liddell: the dramatization of the self for Collective Resistance)” at Seventh International Conference on Interdisciplinary Social Sciences Universidad Abat Oliba CEU, Barcelona, from 25-28 June 2012.

-“Gina Valdés: Puentes y Fronteras entre lo personal-feminista y lo colectivo-militante (Gina Valdés: Bridges and Boundaries between personal and collective-feminist-activist)” at 8th International Conference on Chicano Literature in Toledo the 24th -26th of May, 2012.

-“Bilingüismo como Espacio de Creación y Resistencia: Tato Laviera Poeta Nuyorican (Bilingualism as an Space of Creation and Resistance: Tato Laviera a Nuyorican Poet)” 8th International Colloquium "Problems and Methods of the History of Language: The space of languages" at the Institut de Llengua i Cultura Catalanes Universitat de Girona(Spain) Juny 2011.

-“Spaces of Self-representation in Transmodernity: Cheb Balowski’s El Moro Rumbero del Call and Manu Chao”. 3rd Conference on Orientalisms and the Asian and Arab Diasporas: Imaging the “Oriental” in the Americas and the Iberian Peninsula. UC Merced, April 2011

-“La diáspora nuyorican: de la carreta al subway (Nuyorican Diaspora: From the cart to the subway)” Fifth Annual Graduate Student Conference on Latin America and the Caribbean. University of Maryland, March, 2010.

-“Arte y Poder, muralismo mexicano y muralismo italiano (Art and Power: Mexican and Italian murals)” XVI Annual Mexican Conference TRADICIÓN Y RUPTURA / TRADITION AND RUPTURE. April 29-May 1, 2010.

-“Ser o no ser (chicana): des-construcción de la identidad en Puppet de Margarita Cota-Cárdenas (To Be or Not to Be (Chicano) de-construction of identity in Margarita Cota-Cárdenas’s Puppet,)”. Fifth Annual Graduate Student Colloquium “Performing Selves: Strategies and Limits.” UC Berkeley, April 9-11, 2010.

-“Des-construcción del lenguaje en Paletitas de guayaba de González Berry y Puppet de Margarita Cota-Cárdenas (Language de-construction in González Berry’s Guavaba Lollipops and Margarita Cota-Cardenas’ Puppet of” 7th International Conference on Chicano Literature at the University of León , Spain. 27 -29 of May, 2010.

-“La Alhambra como Metáfora Común (The Alhambra: a Common Metaphor)”. in EAST READS WEST; WEST READS EAST: The Near and Far East in the Western World at the University of California, Merced, April 24, 2009

ACADEMIC AWARDS AND AFFILIATIONS

-World Cultures Graduate Student Summer Research Grants. University of California Merced (2014)

- World Cultures Graduate Student Summer Research Grants. University of California Merced (2010-2012)

- World Cultures Graduate Student Spring/Summer Conference Grants. University of California Merced (2009-2012)

-Modern Language Association (MLA)

-Asociación de estudios sobre la población de origen hispano en Estados Unidos (HISPAUSA)

-American Council of the Teaching of Foreign Languages (ACTFL)

-Member of DELAC 2013 (District-Level English Learner Advisory Committee) Merced, CA.

-Òmnium Cultural. Llengua, Cultura, País

ABSTRACT

CONSPIRADORAS IN THE CONTACT ZONE: ESCRITORAS CHICANAS Y SU OBRA EN ESPAÑOL, HACIA UNA LITERATURA MENOR

Alicia Ramos Jordan
PhD World Cultures
University of California, Merced 2014
Dr. Manuel M. Martín Rodríguez, Chair

This thesis deals with narrative and discursive resources found in the works of five Chicana writers who write in Spanish in the eighties: Lucha Corpi, Gina Valdes, Miriam Bornstein, Erlinda Gonzales-Berry and Margarita Cota-Cárdenas. This study analyzes some literary devices that link the production of these five Chicana writers with minor literature and the concept of contact zone; furthermore this project studies how these writers create a transcultural and transnational literature.

This study will argue that these five Chicana writers are “conspirators in contact zones” and their literary works have been regarded as minor literature. Deleuze and Guattari define a minor literature through three main characteristics; firstly the deterritorialization of language, secondly the political element, and finally, the collective value.

The writers discussed in this thesis are configured as conspirators because they fight against the dominant discourses creating other possible narratives that demonstrate the process of exclusion and discrimination that they have endured as Chicana women writing in Spanish in the US.

My work also shows how by writing in Spanish, this group of Chicana writers open spaces from where is it possible to resist to a dominant discourse and deconstruct hegemonic form. In addition, this study shows how these writers act as conspirators in an area that Mary Louise Pratt calls "contact zone," a space "where disparate cultures meet, clash, and grapple with each other, often in highly asymmetrical relations of domination and subordination: such as colonialism, or are their aftermaths as they lived out across the globe today" (Imperial Eyes 7).

Following the idea of "contact zone," it's clear that the Chicana writers I analyzed have lived in these spaces, for different reasons, and have experienced culture shock and relations of domination and subordination. As a result of these experiences, their works can be defined as transcultural.

In these works we find to a greater or lesser extent, what according to Pratt contain cultural productions that occur in the contact zones: "Autoethnography, transculturation, critique, collaboration, bilingualism, mediation, parody, denunciation, imaginary dialogue, vernacular expression miscomprehension, incomprehension, dead letters, unread masterpieces, absolute heterogeneity of meaning and related hazards will also present" (Arts of the Contact 37).

My dissertation chapters discuss how using Spanish, these Chicana writers construct poetic spaces and intertextuality from domestic situations, and create a minor literature that questions the concepts considered stable and homogeneous like the idea of nation, language and identity. Furthermore these women also propose their own feminism ranging from the personal to the collective, acting like true conspirators in contact zones. My study is necessary for several reasons. The first reason is because the literary critics overlooked the works of Chicana writers written in Spanish. Although these authors have not been totally ignored by critics, especially Chicano critics, the fact is that these studies have focused on the ones written in English translated into English.

A second reason is that there is no study that has grouped these five writers (Lucha Corpi, Gina Valdes, Miriam Bornstein, Margarita Cota-Cárdenas and Erlinda Gonzales-Berry) as representatives of a Chicano literature written in Spanish in the eighties. The presence and contribution of Chicano literary woman remained in the dark for a long time. In the eighties there was an awakening of Chicano literature produced by the female community, as the Chicano woman found its place in American editorials, This was due to the socio-political claims of Chicano movement and also the rise of the feminist movement and civil rights in full fervor during those decades. However, as discussed at various points in this dissertation writing in Spanish did not offer the same publishing conditions experienced by other contemporary Chicano writers writing in English.

This thesis covers this lack of attention toward cultural production in Spanish written by women, and shows the need to assert the Spanish language as a vehicle of expression of Chicano literature in the United States. Another reason for the need for this study its multidisciplinary theoretical approach. We understand that the works of these authors should not be regarded just as a purely literary product; in fact they also are tools to understand the variety of Chicano contexts, by revealing that confinement in a single battle or a single community is not possible.

These writers show a creative desire that goes beyond spatial barriers that reinforce social differences and power relations based on race, class, sex, gender and national status.

Supporting this perspective, a cultural and textual analysis of his works should incorporate transcultural argument that reveals two impossibilities: the existence of a single cultural heritage, as expressed by the Moroccan philosopher Abdelkebir Khatibi in his article "plural Maghreb", and the inability to oppose the cultural hegemony from positions based on absolute truths of race and ethnicity.

In conclusion with this study I aim to contribute and join the effort of a literary criticism that tries to overcome reductionist, unambiguous and stereotyped criteria, showing the reality of a Chicano space with a large internal diversity both for the various themes used, the diverse language skills, and for different regions of origin.

ABSTRACT

Esta tesis aborda los recursos narrativos y discursivos presentes en las obras de cinco escritoras chicanas que escriben en español en la década de los ochenta: Lucha Corpi, Gina Valdés, Miriam Bornstein, Erlinda Gonzales-Berry y Margarita Cóta-Cárdenas. Especial atención recibirán a lo largo de este estudio aquellos recursos literarios que vinculan la producción de estas cinco autoras chicanas con la literatura menor y con el concepto de contact zone, y cómo crean estas escritoras una literatura transcultural y transnacional. Este estudio argumentará que estas cinco escritoras chicanas son conspiradoras en zonas de contacto y que sus obras literarias tienen características que permiten considerarlas como literatura menor, concepto acuñado por Gilles Deleuze y Felix Guattari.

Las escritoras tratadas en esta tesis se configuran como conspiradoras contra los discursos dominantes creando otras narrativas posibles que ponen de manifiesto el proceso de exclusión y discriminación del que son objeto como mujeres, chicanas y escritoras en español. Mi trabajo muestra también cómo las obras de este grupo de escritoras chicanas que escriben en español abren espacios en los que se forman otros discursos que resisten y deconstruyen los hegemónicos.

Estas escritoras aquí estudiadas deconstruyen la idea de una identidad fija, de un monolingüismo y de lo que Pratt denomina “stable, centered sense of knowledge and reality” (“Arts of the Contact” 37). Es precisamente esta deconstrucción lo que relaciona a estas escritoras y sus obras con el concepto de literatura menor.

Los capítulos que siguen a continuación analizarán cómo mediante el uso del español, la construcción de un espacio poético desde lo doméstico y la intertextualidad, estas escritoras chicanas crean una literatura menor que cuestiona los conceptos considerados estables y homogéneos como la idea de nación, lengua e identidad, mientras proponen asimismo un feminismo propio que va de lo personal a lo colectivo, actuando, en fin, como verdaderas conspiradoras en zonas de contacto.

INTRODUCCIÓN

*¿Cuántos viven hoy en una lengua que no es la suya? ¿Cuánta gente ya no sabe ni siquiera su lengua o todavía no la conoce y conoce mal la lengua mayor que está obligada a usar?
Problema de los inmigrantes y sobre todo de sus hijos.
Problema de las minorías. Problema de una literatura menor, pero también para todos nosotros: ¿cómo arrancar de nuestra propia lengua una literatura menor, capaz de minar el lenguaje y de hacerlo huir por una línea revolucionaria sobria?*

G. Deleuze y F. Guattari (*Kafka* 33)

Esta tesis aborda los recursos narrativos y discursivos presentes en las obras de cinco escritoras chicanas que escriben en español en la década de los ochenta: Lucha Corpi, Gina Valdés, Miriam Bornstein, Erlinda Gonzales-Berry y Margarita Cóta-Cárdenas. Especial atención recibirán a lo largo de este estudio aquellos recursos literarios que vinculan la producción de estas cinco autoras chicanas con la literatura menor y con el concepto de contact zone, y cómo crean estas escritoras una literatura transcultural y transnacional. Este estudio argumentará que estas cinco escritoras chicanas son conspiradoras en zonas de contacto y que sus obras literarias tienen características que permiten considerarlas como literatura menor, concepto acuñado por Gilles Deleuze y Felix Guattari. El título de la tesis nace en parte como continuación de las ideas expuestas por Jean Franco en *Las conspiradoras: la representación de la mujer en México*. Franco explica que “el tema de *Las conspiradoras* es la lucha de la mujer por el poder de interpretar, una lucha que se capta no en el nivel abstracto de la teoría, sino, muchas veces, en géneros no canónicos de la escritura—en cartas, historias de vida o en denuncias” (11). Las escritoras tratadas en esta tesis se configuran como conspiradoras contra los discursos dominantes creando otras narrativas posibles que ponen de manifiesto el proceso de exclusión y discriminación del que son objeto como mujeres, chicanas y escritoras en español. Mi trabajo muestra también cómo las obras de este grupo de escritoras chicanas que escriben en español abren espacios en los que se forman otros discursos que resisten y deconstruyen los hegemónicos.

Este estudio demostrará cómo estas escritoras actúan como conspiradoras, en el sentido anteriormente expuesto, pero lo hacen en lo que Mary Louise Pratt llama “contact zone” y que define como espacios “where disparate cultures meet, clash, and grapple with each other, often in highly asymmetrical relations of domination and subordination such as colonialism, or their aftermaths as they are lived out across the globe today” (*Imperial Eyes* 7). Siguiendo la idea de “contact zone,” no cabe duda que las escritoras chicanas, cuya producción literaria en español se analiza en esta tesis, han vivido en estos espacios, por diferentes razones, y han experimentado choques culturales y relaciones de dominación y subordinación. Como consecuencia de estas experiencias, sus obras pueden definirse como transculturales. Los etnógrafos han usado este término para describir procesos mediante los cuales los miembros de los grupos subordinados o marginales seleccionan e inventan la cultura a partir de materiales transmitidos por una cultura dominante o metropolitana. El término transculturación fue acuñado por el sociólogo cubano Fernando Ortiz en la década de 1940 con el objetivo de sustituir los conceptos excesivamente reduccionistas de aculturación y asimilación utilizados para caracterizar la cultura en virtud de la conquista. Entendemos la transculturalidad, por lo tanto, como fenómeno cultural que no se limita a adquirir una nueva cultura, sino que implica necesariamente la transformación de diferentes bases culturales precedentes para llegar a un nuevo fenómeno cultural¹. Pratt indica que mientras los pueblos subordinados no suelen controlar lo que emana de la cultura dominante, los conquistadores determinan lo que ellos absorben; por eso Pratt concluye que la transculturación es un fenómeno de zonas de contacto. En resumen, este estudio mostrará que las producciones literarias analizadas en esta tesis son verdaderos productos de zonas de contacto. En estas obras encontraremos, en mayor o menor medida, lo que según Pratt contienen las producciones culturales que se dan en las zonas de contacto: “Autoethnography, transculturation, critique, collaboration, bilingualism, mediation, parody, denunciation, imaginary dialogue, vernacular expression” (“Arts of the Contact” 37) y también se presentarán los peligros que conllevan: “Miscomprehension, incomprehension, dead letters, unread masterpieces, absolute heterogeneity of meaning” (“Arts of the Contact” 37). Estas escritoras aquí estudiadas deconstruyen la idea de una identidad fija, de un monolingüismo y de lo que Pratt denomina “stable, centered sense of knowledge and reality” (“Arts of the Contact” 37). Es precisamente

¹El concepto también ha sido utilizado por el crítico Ángel Rama que lo adopta en su análisis de la literatura

esta deconstrucción lo que relaciona a estas escritoras y sus obras con el concepto de literatura menor.

El concepto de literatura menor ha sido acuñado por el filósofo Gilles Deleuze y el psiquiatra Felix Guattari en *Kafka: hacía una literatura menor*. En dicha obra se hace un análisis de los textos de Franz Kafka y se establecen las características de la literatura menor. Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría produce dentro de una lengua mayor. Su primera característica es que el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización, la segunda característica es que integra sus cuestiones individuales en un discurso de contenido político y la tercera que representa una enunciación colectiva². Como veremos, estas escritoras, al escribir desde un triple margen, representado por ser mujeres, chicanas y escribir en español, crean una literatura que podemos denominar menor en el sentido que establecen Deleuze y Guattari. Los capítulos que siguen a continuación analizarán cómo mediante el uso del español, la construcción de un espacio poético desde lo doméstico y la intertextualidad, estas escritoras chicanas crean una literatura menor que cuestiona los conceptos considerados estables y homogéneos como la idea de nación, lengua e identidad, mientras proponen asimismo un feminismo propio que va de lo personal a lo colectivo, actuando, en fin, como verdaderas conspiradoras en zonas de contacto.

Este estudio se presenta como necesario por varias razones. Por una parte por la poca atención que la crítica literaria ha prestado a las obras de escritoras chicanas escritas en español. Si bien las autoras no han sido totalmente ignoradas por la crítica, en especial por las críticas chicanas, lo cierto es que estos estudios se han centrado en la obra escrita en inglés o las que tienen una edición bilingüe. Por otra parte no hay un estudio que haya agrupado a estas cinco escritoras (Lucha Corpi, Gina Valdés, Miriam Bornstein, Margarita Cota-Cárdenas y Erlinda Gonzales-Berry) como representantes de una literatura chicana escrita en español en los años ochenta. La presencia y la aportación literaria de la mujer chicana ha permanecido en la oscuridad durante mucho tiempo. En los ochenta se produjo un despertar de la literatura chicana producida por la comunidad femenina, ya que la mujer chicana encontró su espacio en las letras norteamericanas, gracias, en parte, a las reivindicaciones sociopolíticas de sus compañeros, como también por el auge del movimiento feminista y de derechos civiles en pleno fervor durante esas

²En el libro se compara la situación y producción literaria de Kafka con la situación de otros escritores, como los afroamericanos en Estados Unidos o los escritores uzbekistanos que escriben en ruso.

décadas. Sin embargo, como veremos en varios puntos de este estudio, las escritoras tratadas en esta tesis, al escribir en español, no disfrutaron de las mismas condiciones que otras escritoras chicanas contemporáneas que escribían en inglés, y sus obras no tuvieron el mismo acceso a las editoriales que tuvieron las obras de las chicanas que escribían en inglés. La presente tesis cubre esta falta de atención hacia la producción cultural en español escrita por mujeres, y muestra la necesidad de reivindicar esa lengua como vehículo de expresión de la literatura chicana en los Estados Unidos. A este respecto me parece importante subrayar que la reivindicación del español como lengua literaria también pasa por la reivindicación de este idioma como lengua de crítica literaria. En este sentido es importante que esta tesis se escriba en español, ya que en muchas ocasiones los críticos literarios que defienden la importancia de la literatura chicana escrita en español tienden a hacerlo en inglés, negando así la valía de del español como lengua de crítica literaria, sin duda en parte por los problemas de publicación que también afectan a la crítica.

Otra razón que justifica la necesidad de este estudio es el enfoque teórico. Entendemos que las obras de estas autoras no deben considerarse como un producto meramente literario, sino que son instrumentos para entender la variedad de los contextos chicanos, al poner de manifiesto que el confinamiento en una sola lucha o en una sola comunidad no es posible. Estas escritoras manifiestan un deseo creativo que va más allá de las barreras espaciales que refuerzan las diferencias sociales y las relaciones de poder basadas en cuestiones de raza, clase, sexo, género y estatus nacional. Por eso, un análisis cultural y textual de sus obras debe incorporar el argumento de la transculturalidad que pone de manifiesto dos imposibilidades: la existencia de una sola herencia cultural, como indica el marroquí Abdelkebir Khatibi en su artículo “Maghreb plural”, y la imposibilidad de la oposición a la hegemonía cultural desde posiciones basadas en verdades absolutas de raza y etnia³. Con este estudio pretendemos aportar nuestra contribución y sumarnos al esfuerzo de una crítica literaria que trata de superar criterios reduccionistas, unívocos y estereotipados, mostrando la realidad de un espacio chicano con una gran diversidad interior tanto por temas y regiones como por competencias lingüísticas que, como indica María Jesús Buxó i Rey, constituyen “una frontera productiva, nunca estática que, aunque sintética, en tanto que proceso no se consigue del todo” (“Crítica literaria” 122).

³En esta obra Khatibi propone posicionarse desde la diferencia colonial/moderna, pero también desde su diferencia ancestral. Como explica, se trata de ejercer lo que él denomina “la doble crítica del paradigma otro”, que es cuestionar y desasirse de los valores impuestos por “la herencia occidental” y la de su “patrimonio tan teológico, tan carismático, tan patriarcal” (72-73).

En el estudio que nos proponemos realizar se utilizarán las bases teóricas ofrecidas por diversos críticos que, como afirma Rafael Pérez-Torres, consideran que la literatura chicana “moves both through the gaps and across the bridges between numerous cultural sites: The United States, Mexico, Texas, California, the rural, the urban the folkloric, the postmodern, the popular, the elite, the traditional, the tendentious, the avant-garde. Chicano culture moves against and with these diverse sites” (3). En este sentido, las ideas expuestas en su libro *Movements in Chicano Poetry. Against Myths, Against Margins*, que trazan un mapa sobre las aportaciones y deficiencias de la crítica literaria como el feminismo, el formalismo, el nacionalismo, el postcolonialismo y el postmodernismo, serán fundamentales para esta tesis. Trataremos de ver el desarrollo de la literatura chicana contemporánea que se da en estas zonas de contacto y que, como indica Pérez-Torres, “represents a new means of engagement and understanding, one that suggests the formation of new and more fluid epistemologies” (3). Las obras analizadas en esta tesis se presentan como transculturales, como escritos que cruzan fronteras temporales y espaciales y, sobre todo, lingüísticas. Por esta razón, utilizaremos las teorías expuestas por Deleuze y Guattari en *Kafka hacia una literatura menor*, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* y las ideas presentes en *Diálogos* de Claire Parnet y Gilles Deleuze y. Los presupuestos teóricos contenidos en dichas obras han sido ya utilizados por varios críticos literarios en sus estudios sobre la literatura chicana. El crítico Manuel M. Martín-Rodríguez, en “Por herencia una red de agujeros”, ha utilizado el concepto de rizoma en el análisis de los textos chicanos al abordar una posible historiografía de la literatura chicana⁴, y se ha servido del concepto de la desterritorialización del lenguaje en el análisis de las obras de Miguel Méndez y Alejandro Morales⁵. Marcienne Rocard también ha hecho un estudio de la relación entre la literatura chicana y el término literatura menor. Según Rocard “Chicana literature must become visible but her visibility can no longer be achieved through the traditional medium of the dominant language, since speaking the latter means assuming an alien culture and, to a certain extent, adhering to an ideology responsible for her own alienation” (cit. en Perez torres, 227).

⁴Gilles Deleuze define rizoma como “un modelo descriptivo o epistemológico en el que la organización de los elementos no sigue las líneas de subordinación jerárquica-con una base o raíz dando origen a múltiples ramas, de acuerdo al conocido modelo del árbol de Porfirio-, sino que cualquier elemento puede afectar o incidir en cualquier otro” (*Rizoma* 13).

⁵Martín-Rodríguez trata estos conceptos en “A Sense of (Dis)place(ment): Tato Laviera’s AmeRícan Identity” y en “The Global Border: Transnationalism and Cultural Hybridism in Alejandro Morales’s “The Rag Doll Plagues”.

Nosotros seguiremos las líneas de análisis trazadas por Martín-Rodríguez, Perez-Torres y Rocard; pero cabe resaltar que algunos críticos, como el antropólogo chicano Renato Rosaldo, se hayan manifestado en contra de aplicar la idea de literatura menor a la literatura chicana. Según Rosaldo la literatura chicana no se puede leer como una literatura menor, ya que este es un modelo eurocéntrico y la literatura chicana debe analizarse dentro del contexto de las luchas chicanas que tienen sus propias estrategias retóricas (65-86).

Este estudio mostrará que las escritoras chicanas que escriben en español crean una literatura que contiene algunas de las características de las que nos hablan Deleuze y Guattari en *Kafka hacia una literatura menor* sin olvidar ese contexto de lucha chicana que menciona Rosaldo. Sus obras, de hecho, son un ejemplo de continuidad con la lucha iniciada en el movimiento chicano de los años sesenta, pero también de ruptura. Consideramos que el hecho de que el concepto se haya acuñado en Europa no lo hace inservible en el ámbito chicano; pero coincidimos con Pérez-Torres cuando afirma que aunque este concepto es válido para estudiar el lenguaje chicano y su literatura, éste pide una reformulación. Lo que es indudable es que estos textos literarios presentan diversas cuestiones en torno al uso del lenguaje, al discurso minoritario, la hibridación cultural y la relación con la lengua vernácula y la hegemonía cultural. En estas obras, el lenguaje minoritario erosiona al mayor desde dentro, rompiendo el sistema que se supone que debe ser unitario. Lo cierto es que muchas escritoras chicanas que empiezan a escribir en los años ochenta, se caracterizan por el uso indistinto del español, del inglés o de ambos en un mismo poema o novela. Estos cambios lingüísticos normalmente responden a la necesidad de mostrar aspectos que resalten la cultura latina que se pretende evocar (situaciones emocionales, tradicionales, picarescas) y expresan el conflicto cultural en el que viven las autoras. Según Pérez-Torres, el “[c]ode-switching is at one level an attempt to represent accurately the culture and economics of specific communities” (17). De hecho el uso de varias lenguas posibilita la creación de ese tercer espacio que Pérez-Torres define como un “‘minor’ language, which breaks down false binaries like that represented by the choice between English or Spanish” (17)⁶. Todas argumentan que el español es el idioma del hogar, de la casa, de lo

⁶Con respecto al bilingüismo, multilingüismo e interlingüismo en la literatura chicana veáanse las obras de Fernando Peñalosa *Chicano Sociolinguistics: A Brief Introduction*. J. Bruce-Novoa *Chicano Poetry: A Response to Chaos*, Gary D. Keller “The Bilingual Chicano Writer”, Guadalupe Valdés-Fallis “Code-Switching in Bi-Lingual Chicano Poetry” and “The Sociolinguistics of Chicano Literature: Towards an Analysis of the Role and Function of Language Alternation in Contemporary Bilingual Poetry”, Cordelia Candelaria “Code-Switching as Methaphor in

privado y por lo tanto, usándolo, rescatan el mundo íntimo que se convertirá en algo público y visible; pero cada una utiliza diferentes estrategias lingüísticas en sus poemas o en su narrativa. Estas variaciones no se dan sólo de una autora a otra, sino de un poema a otro. Se trata de ver qué tipo de desterritorialización sufre la lengua y a qué responden estas variaciones.

Junto al concepto de literatura menor propuesto por Deleuze y Guatarri, utilizaremos también el concepto de transmodernidad por entender que estas nuevas teorías surgidas en los análisis culturales se adaptan perfectamente a la producción de estas autoras ya que, parafraseando a Pérez-Torres, la crítica contemporánea interesada en la transmodernidad tiene mucho que aprender del estudio de la producción cultural chicana. El concepto de transmodernidad ha sido empleado por la filósofa Rosa M^a Rodríguez Magda, que lo acuña por influencia de Jean Baudrillard, y a su vez será adaptado por diferentes autores a sus campos de investigación para analizar las nuevas manifestaciones culturales y diferenciarlas de otras pasadas. Algunos hispanistas como Jüri Talvet utilizan el concepto de transmodernidad en el ámbito de la crítica literaria para aludir a la “producción poética actual que busca una apertura frente al canon postmoderno establecido” (Rodríguez Magda 32). Enrique Dussel se vale de él para hablar de la identidad latinoamericana; nosotros lo extrapolaremos para hablar de la problemática de la búsqueda de identidad en estas autoras. Como indica Rosa María Rodríguez Magda,

[s]e entenderían por teorías transmodernas todas aquellas que, procedentes de la marginalidad, reclaman un lugar propio frente a la modernidad occidental. Esta emergencia de estudios subalternos, de la epistemología fronteriza, protagoniza la reflexión del postcolonialismo que se manifiesta también en denominaciones como razón post/imperial/occidental/colonial (Walter Mignolo) o como noción de culturas híbridas de N. García Canclini (13).

El concepto de la transmodernidad nos servirá para ver cómo en estas producciones literarias se da un mestizaje que va de lo global a lo local, ya no es solo global como sucedía en la modernidad: desde la metropolis a la colonia, desde el imperio eurocentrista a la periferia. Según Rodríguez-Magda “los flujos de población han producido un mestizaje tanto en los países colonizadores como en los colonizados, generándose a la vez comunidades transétnicas en el seno de territorios delimitados y comunidades étnicas transterritoriales” (40). Para Dussel se trata de “culturas universales en proceso de desarrollo, que asumen los desafíos de la modernidad y

Chicano Poetry, Laura Chávez and Carol W Pfaff “Spanish/English Code-Switching”, y Rafael Pérez-Torres *Movements in Chicano Poetry: Against Myths, Against Margins*, chapter 7.

aún de la posmodernidad europeo-norteamericana, pero desde otro lugar, desde sus propias experiencias culturales, creando así una suma de culturas que no se contemplan de forma separada sino como fragmentos que forman una cultura nueva, una especie de híbrido” (17).

En el análisis de estos textos veremos que se produce un diálogo entre lo local e incluso entre lo global y lo local, entre lo oral y lo literario, entre el canon y la literatura occidental y entre diferentes tradiciones literarias. Estas relaciones globales y locales nos llevarán también a hablar de transnacionalismo. Las escritoras cuya obra se analizará en este estudio, como otras escritoras chicanas contemporáneas, crean un movimiento feminista que surge en oposición a las estructuras nacionalistas que oprimían a las mujeres en el denominado Movimiento Chicano que se dio en los años sesenta, un movimiento feminista que expresa un multiculturalismo que se relaciona con la globalización y el transnacionalismo. Los críticos Steven Vertovec, Alejandro Portes y Luis E. Guarnizo, entre otros, han estudiado este transnacionalismo. Según Vertovec:

Transnationalism broadly refers to multiple ties and interactions linking people or institutions across the borders of nations states [...] transnationalism (as long-distance networks) certainly preceded ‘the nation’ [...] Transnationalism describes a condition in which, despite great distances and notwithstanding the presence of international borders (and all the laws, regulations and national narratives they represent), certain kind of relationships have been globally intensified and now take place paradoxically in a planet-spanning yet common – however virtual- arena of activity (“Conceiving and Researching” 447).

Como veremos en los capítulos que siguen, estas autoras crean obras transnacionales en este sentido, ya que se configuran como inmigrantes transnacionales porque su desarrollo personal y cultural integra e involucra mucho más que un contexto nacional. Estas escritoras incorporan sus impresiones y su posición en una red transnacional integrada por continuos cambios materiales y culturales entre diferentes contextos nacionales. Como veremos, cada autora presenta esta relación transnacional de diversa manera, a través de la incorporación de símbolos e imágenes culturales, de las memorias o de la creación de un espacio fronterizo que se cruza continuamente. Desde esta perspectiva el transnacionalismo se enfoca en las diásporas y se relaciona también con una doble conciencia o conciencia de la diáspora de los inmigrantes y en sus producciones culturales en las que se dan una relación entre la hibridación cultural y el transnacionalismo. Martín-Rodríguez nos habla del transnacionalismo cuando comenta, en relación a la obra de Alejandro Morales, que:

As a transnationalistic text, then, *Plagues* is a novel about the re(b)ordering of the Americas. Borders, in this sense, are not to be understood solely in their geographical sense (as they were during the Chicano movement) but in the newer sense that the term has been given by authors and critics such as Gloria Anzaldúa, Renato Rosaldo, and Mary Louise Pratt. Anzaldúa, for instance, has claimed that the borderland is the natural habitat for the *atravesados*, the transgressors, and she has glorified the notions of instability and mutability in relation to identity” (*The Global Border*” 89).

El transnacionalismo se relaciona con el concepto de hibridación y con las teorías de Homi Bhabha sobre la posibilidad de un tercer espacio expuestas en “DissemiNation: Time, Narrative, and The Margins of The Modern Nation” y en *The Location of Culture*, así como a las ideas sobre el mestizaje y “doble conciencia” que la crítica chicana Gloria Anzaldúa ha explorado en *Borderlands/La frontera: The New Mestiza*. Veremos cómo las escritoras chicanas cuyas obras analizamos en esta tesis están creando nuevos espacios y mundos interconectados donde se cuestionan conceptos considerados estables y homogéneos como la idea de nación e identidad.

Precisamente es de lo que nos vamos a ocupar en los siguientes capítulos, de qué manera estas escritoras crean una literatura que, mediante el uso del español, presenta elementos de continuidad y de ruptura con la literatura chicana anterior y abre nuevos espacios desde donde pensar y ser, un espacio al que bell hooks llama “a space of radical openness” (“Choosing the Margin as Space of Radical Openness”), y Homi Bhabha denomina “third space of enunciation” y que define como “a context from which to build communities of resistance and renewal that cross the boundaries and double-cross the binaries of race, gender, class and all oppressively Othering categories” (*The Location* 84). Desde esta posición se cuestionará el tema de la identidad chicana. Martín-Rodríguez, en su artículo “The Global Border: Transnationalism and Cultural Hybridism in Alejandro Morales’s *The Rag Doll Plagues*”, ha analizado este tipo de proceso de creación de identidad y qué sucede cuando se rompe el sentido de pertenencia a la colectividad y los individuos se cuestionan a sí mismos: “they reinvent themselves by means of a transgression that separates them from their families and groups” (89). Según Martín-Rodríguez, en *Plagues* la identidad se desestabiliza hasta el extremo, ya que los personajes se presentan como “perpetual ‘transgressors’ or, rather, as border crossers. But, as mentioned, their ‘crossing’ is no longer seen in *Plagues* as an infraction, but as a necessary strategy for survival” (89).

La identidad que reflejan estas escritoras coincide con la desestabilización de la que nos habla Martín-Rodríguez en “The Global Border”. El presente estudio demostrará que las obras de estas escritoras comparten las características mencionadas y por eso las teorías expuestas anteriormente sobre la desterritorialización, la hibridación, la transmodernidad y la transculturalidad son las que mejor nos permitirán interpretar estas obras poéticas y narrativas.

Asimismo utilizaremos la crítica literaria feminista, especialmente aquella que hace referencia al feminismo del Tercer Mundo. Este feminismo surgió como consecuencia de la denuncia que muchas mujeres, principalmente afroamericanas pero hispanas también, empezaron a formular, recuperando la estrategia ideológica, política y social del feminismo euroamericano, pero criticando el abandono de la mujer del Tercer Mundo en sus planteamientos teóricos. Las ideas expuestas, por ejemplo, por Jean Franco en “Invadir el espacio público; transformar el espacio privado”; por Tey Diana Rebolledo en *Women Singing in the Snow: A cultural Analysis of Chicana Literature*; las teorías recogidas por Cherrie Moraga y Gloria Anzaldúa en *This Bridge Called my Back*; las ideas recopiladas por Norma Alarcón en "Chicana Feminism: In the Tracks of 'The Native Woman'" y los planteamientos recopilados en el libro editado por Maria Herrera-Sobek en *Chicana Creativity and Criticism: Charting New Frontiers in American Literature*, marcan una nueva perspectiva del feminismo extremadamente valiosa para nuestro análisis. La aplicación de los principios expuestos en los estudios hasta ahora mencionados nos servirá para ver de qué manera estas obras presentan una forma de empoderamiento de la mujer chicana y crean espacios de producción literaria transcultural y transnacional.

La primera parte de la tesis, se centra en el análisis de la poesía chicana de los ochenta escrita en español por mujeres. Para ello hemos elegido tres poetas chicanas Lucha Corpi, Gina Valdés y Miriam Bornstein. Estas escritoras son las que principalmente escriben en español en los ochenta, junto a Margarita Cota-Cárdenas cuya poesía no analizaremos porque hemos preferido concentrarnos en su narrativa, ya que es una de las pocas escritoras chicanas que escribe narrativa en español. En la segunda parte de la tesis analizaremos la narrativa chicana escrita en español a través del estudio de dos novelas *Paletitas de Guayaba*, de Erlinda Gonzales-Berry, y *Puppet: A Chicano Novella*, de Margarita Cota-Cárdenas.

En el primer capítulo, “Transnacionalismo, feminismo y discurso minoritario en la obra de Lucha Corpi”, analizaremos *Palabras de mediodía/Noon Words* y *Variaciones sobre una tempestad/Variations on a Storm* de la escritora Lucha Corpi. En el capítulo estudiaremos, en

primer lugar, cómo Corpi se configura como una escritora transnacional y transcultural. A través del análisis del lenguaje y de los símbolos utilizados en sus poemas veremos cómo se produce la hibridación y la transculturalidad de la que hemos hablado anteriormente. La finalidad es analizar cómo usa Corpi el lenguaje, qué español utiliza y cómo este español culto es considerado margen en el mundo literario estadounidense. Analizaremos las conexiones que tienen sus poemas con otras tradiciones literarias, especialmente la hispanoamericana y cómo a través de esta intertextualidad Corpi crea un feminismo transnacional. En el segundo apartado de este capítulo estudiaremos cómo ese feminismo se construye a través de la poetización del espacio doméstico y cómo ese espacio conlleva la ambivalencia de la libertad y de la opresión. En el apartado de la poetización del espacio doméstico enfatizaremos la relación que establece Corpi entre la cocina y la alta cultura. Corpi reclama, mediante esta relación, el derecho de la mujer chicana a vincularse con la literatura en sentido amplio y no sólo con la narrativa matrilineal encargada de transmitir una cultura oral. En el capítulo se evidencia cómo Corpi afirma su dominio del conocimiento institucionalizado y al mismo tiempo la posibilidad de la acumulación de conocimiento a través de las experiencias cotidianas. Siguiendo lo expuesto por Jean Franco, en referencia a la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, podríamos decir que Corpi en sus poemas hace algo parecido a lo que hace hiciera la mística mexicana: “demuestra que las experiencias supuestamente femeninas pueden ampliar el campo del aprendizaje” (*Conspiradoras* 44). Finalmente veremos que Corpi elige ser chicana, por lo tanto sus poemas y su feminismo se conectan con las reivindicaciones y necesidades de la comunidad chicana; pero esta elección está marcada por el cuestionamiento continuo y por la fragmentación del yo lírico que conlleva una relectura de lo que significa ser chicana y como consecuencia una reelaboración de los mitos chicanos.

En el segundo capítulo “Transnacionalismo y construcción del espacio poético: la literatura menor de Gina Valdés” analizaremos cómo Gina Valdés en sus libros de poemas *Puentes y fronteras* y *Comiendo lumbre* se convierte en una conspiradora en la zona de contacto de la frontera entre México y Estados Unidos. En el primer apartado del capítulo “Transnacionalismo y construcción del espacio poético” veremos cómo Valdés recrea una zona fronteriza en la que los intercambios entre los dos mundos fronterizos hacen que el sujeto lírico se configure como una transmigrante. En este capítulo pondremos atención también a los puentes que Valdés crea a través de la poesía para unir la alta cultura con la cultura popular, la oralidad

con la escritura y el centro con el margen. En el apartado “Desterritorialización del lenguaje” veremos cómo a través del cambio de lengua, especialmente en el segundo libro *Comiendo lumbre* y con el uso del caló, erosiona la lengua mayor y se conecta con la comunidad chicana. Finalmente, el capítulo analizará la figura del inmigrante, del cholo y del pinto en los poemas de Valdés. Estas figuras permitirán a la autora, junto con el uso de las consignas políticas chicanas propias del Movimiento Chicano de los años sesenta, crear un nexo con la comunidad chicana; pero también veremos que introduce nuevos temas que habían estado ignorados en el periodo anterior como el ecofeminismo. El capítulo concluye con el análisis del contenido político que encierran los poemas de Valdés.

Finalmente, cerraremos esta primera parte con los poemas de Miriam Bornstein. El capítulo tercero titulado “Poetización de lo doméstico y el uso de la lengua materna como revolución literaria y poética” analiza los poemas recogidos en *Bajo Cubierta* y *Donde empieza la historia*. Este análisis pondrá de manifiesto que Bornstein, al igual que sucede en la literatura menor, nos habla de problemas comunitarios mediante una experiencia personal. El primer apartado se centrará en la poetización del espacio doméstico. Al igual que en los otros capítulos se pondrá atención a cómo la escritura, el libro, se configuran como espacios de libertad para la mujer chicana. En este apartado haremos mención al contexto social y político en el que la producción de Bornstein tiene lugar; esto nos permitirá ver la necesidad de las mujeres chicanas de crear ese espacio. En el segundo apartado nos centraremos en el uso de la lengua en Bornstein para dilucidar qué grado de desterritorialización sufre la lengua y cómo el español le sirve para conectarse con una determinada parte de la comunidad chicana y con otros países. El lenguaje en Bornstein se convierte en una herramienta de subversión, pero también de unión ya que será el lenguaje familiar pero también el académico. Bornstein mediante el uso del español llega a varios públicos (en ambos lados de la frontera) y valoriza el uso de este idioma en los Estados Unidos, superando así el problema epistemológico de hablar de y sobre que plantea la crítica Gayatri Spivak⁷.

⁷Gayatri Spivak en su ensayo “Can the Subaltern Speak?” plantea las dificultades que encuentra el subalterno a la hora de expresarse. Para Spivak, en primer lugar, el sujeto subalterno no puede hablar porque no tiene un lugar de enunciación que lo permita. En segundo lugar, afirma que la mujer ocupa ese lugar radical por su doble condición de mujer y de sujeto colonial. El discurso dominante hace que el colonizado o subalterno sea incapaz de razonar por sí mismo, necesitando siempre de la mediación y la representación de lo que Spivak llama “el intelectual del primer mundo” (280). Son nulas las posibilidades de que el subalterno aprenda los lenguajes de occidente y a su vez se mantenga en su contexto nativo. O se es un intelectual del primer mundo con plena capacidad de hablar, o se es un

En la segunda parte de la tesis nos ocuparemos de la narrativa chicana escrita en español en los años ochenta y noventa. Los dos capítulos que integran esta segunda parte de la tesis contienen un estudio sobre las dificultades de publicación y una mención de los análisis de los que han sido objeto con anterioridad. No hemos incluido este estudio en los capítulos dedicados a la poesía por considerar que las dificultades de publicación han sido menores y porque la crítica literaria les ha prestado mucha más atención.

En el cuarto capítulo analizaremos *Puppet: A Chicano Novella* de la escritora Margarita Cota-Cárdenas. Este capítulo analizará las estrategias empleadas por Cota-Cárdenas para deconstruir esquemas literarios, identitarios y políticos. En el primer apartado veremos las dificultades de publicación que encuentra su autora y el impacto de la novela en la crítica literaria. Este apartado nos ayudará a entender las posibilidades y restricciones que encuentran las escritoras chicanas a la hora de escribir y también qué comporta, de positivo y negativo, escribir desde un triple margen. En el apartado del lenguaje veremos la desterritorialización de la lengua en *Puppet*. Dado que en *Puppet* la desterritorialización del lenguaje está más presente que en las otras obras estudiadas en esta tesis hemos considerado oportuno hacer una breve exposición teórica sobre las distintas teorías existentes en relación al cambio de lenguas y cómo estas teorías nos servirán para interpretar los que se dan en la novela. En el segundo apartado veremos, en primer lugar, qué estrategias narrativas utiliza Cota-Cárdenas para crear un dispositivo colectivo de enunciación. Para ello analizaremos los diferentes narradores que aparecen en la novela y cómo éstos permiten a Cota-Cárdenas crear una novela heterogénea y polifónica. En segundo lugar, estudiaremos cómo se produce en la novela el paso de lo individual a lo colectivo, es decir cómo a través de la exposición de un conflicto personal se muestra el conflicto cultural que vive la comunidad chicana. Asimismo explicaremos cómo la intertextualidad presente en *Puppet* sirve para reflejar las diferentes voces que conforman la comunidad chicana. Finalmente, estudiaremos el carácter político de la novela, en particular cómo mediante los nexos temporales y espaciales que se dan en la narración se logra una denuncia política, de carácter transnacional.

El quinto y último capítulo analiza *Paletitas de guayaba* de Erlinda Gonzales-Berry. Este capítulo estudiará por qué consideramos que *Paletitas* es una novela transcultural y transnacional,

subalterno silenciado. Además, este ensayo crítico abre interrogantes que cuestiona la ironía de que si un subalterno deja de estar silenciado, dejaría automáticamente de ser subalterno.

producto de las denominadas zonas de contacto. En referencia al tema transnacional pondremos el énfasis en cómo la relación entre los dos países entre los que se mueve la protagonista configura la construcción de la identidad y las cuestiones de género. El capítulo se divide en tres apartados. En el primer apartado “(Des)cubriendo la voz femenina” analizaremos cómo Marina conquista su voz como mujer y escritora mediando entre diferentes conflictos culturales que se dan en ambos lados de la frontera. Como en los otros capítulos, veremos qué significa escribir, sobre todo cómo mediante la recuperación de los géneros menores Gonzales-Berry cuestiona los metarrelatos. En este apartado estudiaremos qué tipo de estrategias narrativas utiliza Gonzales-Berry para escribir una novela autoetnográfica que le permite hacer una literatura de testimonio en la que se oye su experiencia personal y la de la comunidad. Al final de este apartado pondremos atención al uso del lenguaje, qué tipo de desterritorialización se da y cómo Gonzales-Berry utiliza el español para conseguir una liberación sexual. En la segunda parte del capítulo “Viaje hacia una (de) construcción identitaria: dialogando con México” es nuestro propósito explorar cómo se cuestionan las identidades nacionales (México y Estados Unidos) pero también regionales (Nuevo México), lo que Gonzales-Berry lleva a cabo al presentar a Marina como una mediadora cultural que niega y cuestiona los mitos, la historia y la lengua en que se basaban estos conceptos de identidad nacional.

CAPÍTULO I. TRANSNACIONALISMO, FEMINISMO Y DISCURSO MINORITARIO EN LA OBRA DE LUCHA CORPI

“I needed to become omnivorous about the art and literature of Europe to understand my own world. I write my own world because I had no doubt that it was mine, that it was given to me, by god, not by history, with my gift”

Derek Walcott “The Muse of History” (26)

Lucha Corpi, aunque participa en el movimiento chicano, publica su obra a partir de 1980 formando parte del movimiento literario post chicano (1980-1990), con escritoras que, como explica Ellen McCracken, se agrupan bajo el paraguas de “Latina writers”. McCracken define este fenómeno literario como un “heterogeneous body of narratives who participates within and contest mainstream forms of a marketable, postmodern, gendered ethnicity” (*New Latina Narrative* 13). Por tanto, estas “Latina writers” no forman parte de un grupo unitario, ni en la temática ni en la forma de escribir, sino que sus obras responden a diferentes necesidades. De hecho, como veremos en este capítulo, la obra poética de Lucha Corpi posee numerosos aspectos en común con las de sus compañeras chicanas, pero también muchos que la diferencian, como ella misma admite en una entrevista otorgada a Mireya Pérez-Erdélyi:

¿Por qué no he de considerarme chicana? Si para eso trabajo, para promover todo lo que hago políticamente es para el beneficio de los chicanos como grupo político y social en los EEUU [sic]. Ahora, no escribo poesía política y por esa razón siempre estoy al margen y además escribo poesías en español y por esa razón siempre estoy al margen de la literatura chicana. Estoy en las orillas. Es decir, si tú le dices a alguien que va a tener una conferencia y vas a invitar a escritoras chicanas, te aseguro que en el 90% de los casos no piensan en mí para invitarme. Piensan en Lorna Dee Cervantes, Alma Villanueva, Bernice Zamora, en otras escritoras. Porque son escritoras que llevan como centro de su trabajo el barrio. Yo no me crié en un barrio; es otra vez falsificar la experiencia, la existencia. Para mí eso sería oportunista, tratar de pasar y de escribir así para poder ser parte de este mundo. (81)

Estas características (su origen, el uso del idioma, sus referencias culturales y su estrato social) la diferencian de sus contemporáneas chicanas y ponen de manifiesto que no es posible

una clasificación simplista de la producción poética chicana⁸. En ella se dan distintos diálogos, no solo entre culturas, sino también entre lenguas, experiencias e ideas políticas. Las autoras analizadas en esta tesis, sin embargo, tienen características comunes, ya que sus estrategias narrativas y temáticas muestran una ruptura entre nación y cultura, una desterritorialización de la lengua, un dispositivo colectivo de enunciación y un fuerte componente político. Precisamente el estudio de los poemas de Lucha Corpi trata de poner de manifiesto estos elementos.

Los poemas recogidos en *Palabras de mediodía* y en *Variaciones sobre una tempestad* son una clara muestra de transculturalidad. Como hemos indicado en la introducción, con el término transcultural nos referimos a la idea, presente en los estudios críticos contemporáneos, de la interferencia más o menos violenta entre culturas. Lucha Corpi, además de transcultural, puede considerarse una poeta transnacional, en el sentido de que nos habla de experiencias que suceden en dos países diferentes (México y Estados Unidos). De hecho, de las autoras analizadas en esta tesis, Corpi es literalmente la más transnacional, ya que nace en Jáltipan, un pueblo de Veracruz en México y emigra a los Estados Unidos con diecinueve años. Esta experiencia migratoria, junto con su pertenencia a una familia de clase media mexicana, diferencia su producción poética y confirma, como apuntan Rosa Linda Fregoso y Angie Chabram-Dernersesian al referirse al término chicano, que “[t]he term Chicano was a strategic relation and a strategy of struggle that thematized the Chicano community and called for social struggle and reform” (204). Esta diferencia en la formación cultural chicana hace que “the notion of Chicano cultural identity became problematic when it failed to acknowledge our historical differences in addition to the mutliciplity of our cultural identities as a people” (Fregoso y Chabram-Dernersesian 205). Este hecho no implica que la obra de Corpi no establezca puentes de solidaridad con la comunidad chicana, en especial con las mujeres chicanas y con otras minorías; pero lo hace sin renunciar a sus propias experiencias y raíces culturales.

Las raíces culturales de Corpi son múltiples y, de hecho, en su obra las palabras no solo se mueven entre dos mundos⁹, el mexicano y el anglo-americano, sino que se extienden a cinco mundos, como explica Pérez-Torres que sucede con la literatura chicana contemporánea:

⁸A este respecto el crítico Pérez-Torres comenta que “Chicano poetry, especially that produced in the 1980s and 1990s, resists easy categorization” (173).

⁹Algunos críticos chicanos, sobre todo antes de 1980, comentan que una de las características de la literatura chicana es que negocia entre el mundo mexicano y el anglo-americano, como por ejemplo Ramón Saldivar en *Chicano Narrative: The Dialectics of Difference* y Juan Bruce-Novoa en “The Space of Chicano Literature”, entre otros,

In actuality, one could argue that Chicano culture bridges three worlds, taking into account the mestizaje of Mexican culture, comprised of the (colonizing) Spanish and (colonized) indigenous identities. One might expand this to four words by acknowledging the Spanish colonial age, the historical bridge to European cultural and a residual living presence in the language and lifestyle of various regions of the contemporary American Southwest. Five worlds, if one recognizes the North American indigenous cultures that, along with pre-Cortesian cultures, form something of touchstone for the Chicano imagination. (29)

Este es el caso de Corpi, una mexicana de nacimiento que elige identificarse como chicana por motivos personales, culturales y políticos¹⁰, pero que no renuncia a su propio pasado cultural. A este pasado le incorpora nuevas experiencias que configuran su mundo y que se reflejan en su poesía: en el uso de la lengua; en la intertextualidad (donde se mezclan los clásicos de la literatura hispana, angloamericana y chicana); en el uso de los símbolos y mitos; y en la pluralidad de sujetos líricos. Todos estos elementos dan como resultado una obra transcultural que incluye muchos elementos de la denominada literatura menor.

1.1. Lenguaje y simbolismo en Lucha Corpi

Muchas de las escritoras chicanas que empiezan a escribir en los ochenta se caracterizan por el uso indistinto del español, del inglés o de ambos en un mismo poema¹¹. La elección de la

aunque con posterioridad a los años ochenta, los nuevos estudios críticos incorporarán otras negociaciones: como centro-periferia, margen-canon, primer mundo-tercer mundo (José Saldivar, Norma Alarcón, Alfred Arteaga).

¹⁰Así lo confirma en una entrevista publicada en la revista mexicana *Tema y Variaciones de Literatura*, cuando a la pregunta de Perucho “¿Por qué se inscribe usted en la tradición literaria chicana -estadounidense- y no en su correspondiente mexicana?” Corpi responde:

Porque simplemente, en el momento de irse a vivir al Norte algo importante sucede. Tengo un amigo poeta, Rubén Alarcosta, de aquí del DF, que se va a vivir a Berkeley, California, y allí empieza una transformación: al principio, cuando hablábamos él y yo me decía, “No, qué es esto de lo chicano; yo no soy chicano”. Empieza él a trabajar en el mismo medio, e inmediatamente hay una concienciación. Cualquiera de nosotros que entra a esa situación, entramos a medios rodeados de anglosajones. Yo llegué de México, de San Luis Potosí, a Berkeley en 1964, a una universidad donde todo era anglosajón. En ese centro educativo había 40 estudiantes latinos y chicanos, en una institución con 27 500 alumnos, con una población de 18 por ciento de gente de habla hispana. Entonces, uno empieza a ver esas cosas y dice “¿Qué está pasando aquí?” Y no hay manera de que uno abra los ojos y cuestione todo esto, que uno permanezca sin involucrarse (68-69).

¹¹Cordelia Candelaria sugiere que es posible establecer tres características básicas en la poesía chicana, una de ellas es que es multilingüe: “It is multilingual. This characteristic promotes both social verisimilitude and literary foregrounding in the poetry” (*Chicano Poetry* 77).

lengua (español, inglés o mezcla de ambos) dependerá del trasfondo etnocultural de la autora, como indica Marta E. Sánchez:

The poets may have the option of writing in Spanish, in English, or in combination of the two languages, the choice usually depending upon such factors as family background, area of origin, and educational opportunities. They may have had to learn English, Spanish, or even both languages. To some Chicano authors only one option may be available; to others, perhaps all three (20).

En el caso de las autoras que analiza la presente tesis, el uso de la lengua es diferente: todas tienen en común el uso del español, del inglés o de la mezcla de los dos, pero la desterritorialización será mayor o menor dependiendo del bagaje cultural de cada escritora. En este capítulo vamos a precisar qué significa escribir en español para Corpi, que claramente no significa lo mismo que para otras escritoras chicanas, como por ejemplo Margarita Cota-Cárdenas. Si bien Corpi escribe en español en los Estados Unidos, Cota-Cárdenas escribe usando el español de los Estados Unidos, que no es lo mismo. Esto no implica que el lenguaje utilizado por Corpi no sufra una desterritorialización¹². Incluso usando un único sistema lingüístico, sus poemas reflejan un desplazamiento cultural que impone la diversidad frente a la unidad. Sus palabras cuentan una travesía radical: el pasaje de la nación a la lengua, el español, que ya no es la lengua nacional y necesariamente muestra el conflicto de vivir entre dos culturas. Aunque la autora se refiera al español como al lenguaje del hogar y de los sentimientos, usa el español también, a diferencia de otras escritoras chicanas, como el lenguaje público¹³. La autora admite en una entrevista con Javier Perucho que sus lecturas e influencias literarias están escritas en español, como Neruda por ejemplo, y que su educación en México fue formal: “Fue una educación bastante sólida” (79). Por estas razones, el español de Lucha Corpi es culto, lleno de

¹²Al respecto al uso del español en su obra, Corpi explica en su artículo “Contracorrientes: El estuario lingüístico de la escritora chicana” que :

El derecho de las autoras y los autores chicanos a expresarse en su español propio, un español que algunos de los conferencistas mexicanos tachaban de degenerado y deforme. La implicación era que yo escribía como “ellos”; yo no era una de “ellas”. ¿Por qué, entonces, me unía a las chicanas? [...] conscientes siempre que al adjudicarnos el término chicano tomamos cierta postura política y nos comprometemos a defender y promover la libertad de expresión de toda descendiente de mexicana en EEUU, en la modalidad lingüística en la que desee ella escoger” (98)

¹³Corpi afirma: “Dentro del contexto político del movimiento chicano de las últimas tres décadas, es el idioma español al que se la ha considerado símbolo de resistencia y desafío a la cultura dominante. (“Contracorrientes” 98).

simbolismo, lirismo y metáforas que recuerdan, como indica Arreola en su prólogo a *Palabras de Mediodía*: “a Sor Juana Inés de la Cruz, a Juana de Ibarborou y a Alfonsina Storni” (xxvi). En sus poemas encontramos reminiscencias de los poetas españoles como Federico García Lorca, Miguel Hernández y Antonio Machado. A propósito de sus influencias Corpi, en una entrevista con Frederick Luís Aldama, comenta que ha sido influida también por autores no latinoamericanos y anglo-americanos como: “Virginia Woolf y Kate Chopin and other feminist writers” (99), y chicana, “Francisco X Alarcón, Gary Soto” (103), y confirma la estrecha relación entre la literatura chicana y la hispanoamericana en la citada entrevista con Perucho:

De hecho, cuando nació el movimiento político-social chicano en los sesenta con la Unión de Sindicatos Campesinos de César Chávez, que es cuando verdaderamente empieza el Movimiento, se leía a Carlos Fuentes (*La muerte de Artemio Cruz*), a Octavio Paz (*El Laberinto de la soledad*), a Mariano Azuela (*Los de abajo*), a Agustín Yáñez (*Al filo del agua*); se leía a todos esos escritores, entonces muy populares. Después inicia el movimiento feminista y empiezan las chicanas y latinas a traer la obra de mujeres poetas y escritoras: Elena Poniatowska, Rosario Castellanos, etcétera. (69)

Todas estas influencias hacen que la obra poética de Lucha Corpi se pueda leer como una obra transcultural e híbrida (en el sentido que hemos expuesto en la introducción). La desterritorialización en Corpi pasa por un conocimiento profundo de la cultura hegemónica que es recontextualizada en su nueva situación de inmigrante en los Estados Unidos. Corpi logra una hibridez como la que explica César Salgado al hablar sobre el barroco americano: “New World Baroque theorists achieved this redefinition by focusing on the hybrid refigurations that European baroque paradigms have undergone when transplanted into the colonial arena” (316). Según Salgado, el nuevo mundo barroco “describes the transformation that baroque emblems and motifs underwent when criollo (American-born White or ‘mainly White’ Spanish descendents), mestizo, and native artists recontextualized them into subaltern systems of meaning that ‘estranged’ fixed hegemonic significations” (317).

Corpi incorpora la hibridación en sus poemas de dos maneras. La primera se da al introducir elementos de su herencia mexicana que lleva implícita múltiples culturas. Así, la autora, para explicar el paisaje de su infancia en Veracruz, combina diferentes imágenes en “Solario”, por ejemplo: “los mangos como cúpulas verdes / de catedrales selváticas / solemnemente presidían / el oficio nocturno de los grillos” (*Palabras de mediodía* 14) que forman parte de la tradición hispana (con sus catedrales, misas y solemnidades) y el paisaje

voluptuoso y selvático del nuevo mundo. Nuevo Mundo, que pertenece a la cultura indígena. La segunda hace referencia a su experiencia en Estados Unidos y a los problemas que la conectan con la comunidad chicana, como vemos en los versos recogidos en “Underground Mariachi”: “There are no musicians / There are no singers / *la migra* picked them up / and sent them to their land / (because they say that California / is no longer ours)” (*Palabras de mediodía* 76).

La hibridación, resultado de la mezcla de diferentes elementos de diversas culturas, se refleja sobre todo en los poemas donde Corpi describe su infancia y adolescencia en México, presentadas como una época prematura de sinsabores. En estos poemas abundan los símbolos de la naturaleza que representan, con una falacia patética, el estado emocional de la poeta. En Veracruz, por ejemplo, la lluvia, el sol y el rayo serán elementos de la naturaleza que se convierten en símbolos de la vida. Por ejemplo, la lluvia es el símbolo del agua, representa a la vida en los primeros poemas, es la cosecha, la fertilidad, el calor del hogar y el recogimiento. Sin embargo, en los poemas incluidos en *Variaciones sobre una tempestad* la lluvia será símbolo de monotonía, pena y nostalgia. Este cambio se debe al cambio de ciudad, pero también al paso de la infancia a la madurez. En algunos poemas como “Adagio” esta lluvia evoca violencia, según indica Cida S. Chase:

En general la lluvia es benéfica, mansa y bella. El viento, cuando es huracanado, indica desasosiego y violencia. Sin embargo “En “Adagio” ambas imágenes de la lluvia y el viento son portadoras de sensaciones bélicas y de tortura. Se alude a la lluvia que desciende con la fuerza nefasta de “mil balas” y a “la violencia del viento”. Ambas imágenes preparan el camino para el final desolador del poema y la inquietud de la poeta ante el sufrimiento del prójimo, “En el Salvador los niños mueren de prisa/ y en África la sangre se seca lenta/ y no hay palabra que pueda detener / el largo beso de sombras de la muerte”. La conjunción “y” en función de anáfora intensifica el dolor de la voz poética ante la tragedia a que alude. (“Temáticas e imágenes” 279)

Estos poemas muestran una hibridación cultural que cuestiona “the monolithic entity that was constructed of Chicano identity in the early years” (Ralph E. Rodríguez cit. en Rebolledo, “Lucha Corpi” 253). Esta hibridación cultural se refleja en el cambio de significado de la naturaleza. Ya que, como hemos indicado, el cambio de significado de la naturaleza le sirve a la autora para describir situaciones políticas en otros lugares del mundo y sirven para contrastar su niñez y adolescencia con la madurez. Corpi, además de a la naturaleza, hace referencias a la cultura indígena para mostrar esta hibridación cultural. En este sentido, Pérez-Torres comenta que en los poemas de Lucha Corpi “although the poems voice a concern with cultural

iconography and subjectivity, the evocation of mythic ‘memory’ occurs on a very intimate scale” (196), como sucede en el poema “Lluvia”:

Ruptura y formación
Entre los maizales
Prole de Tláloc
Canción del teponaztle
...
En tardes de lluvia
dulce de calabaza
y atole caliente.

Pecados infantiles
verbos infinitos
envueltos
en verde viejo. (*Palabras de mediodía* 10)

Aunque se haga referencia a la cultura indígena mexicana, esta mención sugiere más una continuidad cultural que una relación directa: “the memories here are associated less with myth than with childhood, and Tlaloc appears not as a locus of cultural pride but as a part of a cultural repertoire” (Pérez-Torres 197). En este sentido, Corpi coincide con otras escritoras chicanas como Sandra Cisneros¹⁴, que usan distintas iconografías para mostrar un cruce de culturas. No obstante, como apunta Pérez-Torres, la forma utilizada por Sandra Cisneros es menos lírica y romántica (198). Corpi incorpora estas herencias culturales a través del lirismo y de la intertextualidad.

En “Solario”, como Antonio Machado en su poema “Retrato”, Corpi describe su “yo” infantil, con una infancia en la que la naturaleza es fértil y solemne. Utiliza los mismos elementos que Machado, como observa Cida S. Chase: “aparecen casi todos los elementos de la poesía de Machado, el patio, el limonero y la idea del proceso de madurar del árbol fruta” (“Temáticas e imágenes” 279). Sin embargo, cabe indicar que Corpi incorpora también figuras de las culturas prehispánicas, como podemos ver en los siguientes versos de “Solario”: “mientras la chaneca / desde el fondo de la noche / me observaba cavilante, / sus largas trenzas de azabache / prendidas sobre el pecho con la Cruz del Sur” (*Palabras de mediodía* 14)¹⁵.

¹⁴En su poema “New Year’s Eve” Cisneros utiliza iconos que provienen de “European cultural traditions-Ancient Greek, Italian Renaissance- and Mexican – translator / traitor Malintzín, the legendary *soldadera* of the Mexican Revolution Adelita” (Pérez-Torres 199).

¹⁵Pérez-Torres utiliza el concepto “pre-Cortesian” en lugar de pre-hispano, en la tesis utilizaremos pre-Cortesian cuando hagamos referencia a las teorías del autor.

Corpi en estos versos logra una hibridación similar a la de Sor Juana Inés de la Cruz cuando, como argumentan Lezama Lima e Irlemar Chiampi, utiliza algunos elementos de la religión Azteca, como la celebración de la ceremonia del Teocualo («Dios es comido») en honor del dios Huitzilopochtli, como prefiguración del Misterio de la Eucaristía, en su obra religiosa *El Divino Narciso* (232). Como Sor Juana, Corpi utiliza elementos de las culturas que forman parte de su tradición para explicar y expresar su “yo” lírico.

En la segunda estrofa de “Solario” la autora introduce otro de los símbolos que se repiten en esta parte del poemario: el rayo de sol. Este rayo en los poemas de Corpi no es destructivo, sino que la luz acaricia al yo poético, como en “Solario II”: “Amanece / este rayo de sol / se talla contra / mi brazo / como pequeño felino / que busca una caricia” (*Palabras de mediodía* 16). En estos poemas Corpi trata de recuperar el “yo” infantil a través de los sentidos y los símbolos, pero esta memoria tiene, como se ha indicado, más una función sensual y de continuidad cultural que de mitificación. Se trata de unir la multitud de recuerdos a través de la poesía, como se aprecia en “Solario II”: “Hay un hilo, un cabello / quizá, de tan delgado / imperceptible que ata / las mil cosas pequeñas / que en alguna edad / del espíritu / quedaron arrumbadas / en el desván / de la conciencia” (*Palabras de mediodía* 16). En este caso es el poema el que hace de hilo y logra rescatar los recuerdos, pero es una memoria evocativa no mitificada que refleja una continuidad cultural a través de una simbología transcultural, ya que mezcla símbolos de las culturas pre-hispánica e hispana (representada a su vez por una variedad de herencias culturales): Veracruz es la infancia, que es la naturaleza (simbología prehispana), la imagen de la casa solariega que recuerda a los versos de Antonio Machado hablando de su infancia en un patio de Sevilla, pero también a los versos de León Felipe “qué lástima que yo no tenga una casa solariega y blasonada” (13). Esa casa solariega de Corpi se describe en “Solario V” como: “aquella soleada casa / de amplio patio exterior / y grietas azules” (*Palabras de mediodía* 22). Veracruz es la marimba, como vemos en “Solario VII”: “las tehuanas frondosas / con sus voces de marimba” (*Palabras de mediodía* 22); es el jarocho, “Solario VIII”: “Jarocho alma de arpa” (*Palabras de mediodía* 26). Con estos versos Corpi hace alusión también a su herencia africana, ya que el son jarocho tiene influencia de la música africana, pero le contrapone “alma de arpa”, que indica el mestizaje con la música europea. Por lo tanto, la herencia cultural de Corpi es mestiza (es lo indígena, lo africano y lo español, la marimba y el jarocho). No renuncia a esta herencia sino que la remodela y reinventa para afirmarse sin necesidad de verla como

transcendente, única y unívoca como expresa en “Solario IX”: “Algo del mar / se me quedó en las venas: / la salada emancipación / de las aguas inquietas” (*Palabras de mediodía*, 26). Corpi sufrirá nuevas hibridaciones. Hasta ahora hemos visto la hibridación que se da en los poemas de Corpi que hacen referencia a la niñez en Veracruz. En ellos hemos visto las influencias y conexiones con la cultura precolombina, Sor Juana y Machado. Ahora veremos cómo influye en sus poemas el viaje a San Luís Potosí y, posteriormente, el traslado a los Estados Unidos.

El viaje a San Luís marca para la poeta el fin de la infancia. Corpi introduce los poemas que describen la vida en San Luís con “Solario nocturno”. Este poema se abre con una antítesis que será una de las constantes expresivas de Corpi, especialmente la contraposición entre lo claro y lo oscuro como refleja en el poema “Girasol”:

La noche
me ha educado
en el docto
oficio
de la luz. (*Palabras de mediodía* 72)

En el poema “Solario nocturno” aparece también lo abierto contra lo cerrado, lo alto y lo bajo, con predominio de uno u otro según el ciclo. San Luis representa, en oposición a Veracruz, la sobriedad (como Soria para Machado en oposición a Sevilla). San Luis es católica, majestuosa y sombría.

La tierra, metonimia de la naturaleza, es otro de los símbolos que aparecen en los poemas; en la primera parte es la madre, la fecundidad; en “Solario nocturno”, en cambio, es la sepultura del hombre: “el campesino hurgaba /la tierra / con sus manos/de cuero deslustrado/y ella dura y seca/se burlaba de sus amor” (*Palabras de mediodía* 32). San Luis representa la tradición hispánica y los versos reflejan esa letanía que se consigue con la repetición “lisa, lisa, alisada” (*Palabras de mediodía* 30). En ellos Corpi logra reflejar el aire religioso: “monótona y ténebre / con sus diálogos letánicos y fríos” (*Palabras de mediodía* 30) y, a través de imágenes, nos transmite esa religiosidad hispánica que es ritualista y sincrónica:

San Luis
con su alma de piedra
cincelada por los cascotes indómitos
del sol
tenía
la hipnotizante
melancolía
de un tambor de cuaresma

y el misterio enlutado
del violeta
bordado en el sayal del corazón (*Palabras de mediodía* 28)

En conclusión, en los poemas dedicados a México Corpi ofrece un excelente ejemplo del mestizaje que caracteriza a la cultura mexicana y por ende chicana, pero no se identifica completamente ni con lo prehispánico ni con lo hispano. Corpi incorpora, de forma íntima, todos estos elementos característicos de cada una de las diversas culturas a las que pertenece sin intención de mitificarlos. Es precisamente ese uso y conocimiento de las varias tradiciones culturales lo que nos permite afirmar que Corpi es una escritora transcultural, ya que en ella hay una interferencia de diferentes culturas. Corpi no renuncia a las narrativas occidentales pero las reinventa, logrando crear lo que Dussel denomina un pluriverso trans-moderno. Para Dussel, esto es consecuencia de nuevas formas de diálogo interfilosófico que superan la Modernidad eurocéntrica “puesto que subsumen lo mejor de la modernidad en las letras castellanas (y occidentales en general), no para desarrollar un estilo cultural que tienda a una unidad globalizada, indiferenciada o vacía, sino a un pluriverso trans-moderno” (25). Esto es lo que hace Corpi cuando afirma en su entrevista con Pérez-Erdélyi, “[a] mí me parece que uno tiene que poder manejar la forma clásica [...] Entonces creo yo que a veces una empieza con lo clásico, lo tradicional, hasta que encuentra uno su propia voz, su propio estilo” (76). Los poemas de Corpi se acercan así a la obra de Sor Juana Inés de la Cruz¹⁶. Su transculturalidad le viene dada por su formación intelectual y se refleja en la intertextualidad de su obra, en la que encontramos reminiscencias de los autores canónicos anteriormente mencionados. Esta dislocación de su herencia cultural culminará con la serie de poemas dedicados a “Marina” en los que escribe sobre uno de los mitos más recurrentes en las escritoras chicanas: la Malinche. En estos poemas vuelve a producirse esa desterritorialización de los mitos que comenta Pérez-Torres (196-99) y una fragmentación del yo poético. En el próximo apartado estudiaremos cómo esa fragmentación del yo poético marcará cómo entiende Corpi tanto el feminismo como el compromiso político.

¹⁶Al respecto de la hibridación de Sor Juana Inés de la Cruz véase la teoría de Lezama Lima, que cree que la combinación de occidente y no occidente permite la inserción de diferentes símbolos, ejecutando de esta manera el orden occidental y reconfigurándolo en un nuevo componente híbrido (*La expresión americana* 232). Según César Salgado, Lezama Lima exalta “the occult, hieratical synthesis of the Spanish in the Indian” (317).

1.2. Escritura y fragmentación del yo poético

El acto de escribir para las minorías, y en especial para las mujeres, supone un empoderamiento. En este sentido, para las mujeres chicanas, como para las mujeres en general, el acto mismo de escribir cobra gran importancia. La palabra escrita les permite dar a conocer “la especificidad de su propia subjetividad y de un inconsciente reprimido y rechazado en tanto que ha sido el hombre el que le ha atribuido el suyo propio” (Pulido Tirado 220). De esta manera, la escritura se convierte en un instrumento contra el silencio. Como explica Julia Kristeva, “the moment of speaking serves to rupture the process to establish a stable position from which one may speak” (“Creations” 166). Evidentemente, las obras de las escritoras chicanas pueden ser analizadas desde una perspectiva feminista, pero no podemos perder de vista su pertenencia también a una minoría. En el caso de Corpi la relación con la escritura es particular: como mujer, mexicana y chicana.

A través de sus poemas Corpi nos habla de los diferentes mundos que habita y expresa su subjetividad. En los primeros versos del libro *Palabras de mediodía* la autora reflexiona sobre el hecho de escribir¹⁷. Se produce, según ella, una contraposición entre actuar y callar, entre el silencio y la escritura que se refleja en el poema “Como la semilla en espera”:

Como la semilla en espera
de la benevolente lluvia.
el verso sediento calla.
Su quietud se desparrama
en los adentros y me asusta
su sequedad mustia y blanca. (*Palabras de mediodía* 2)

Escribir, para Corpi es una necesidad, como afirma en la entrevista con Pérez-Erdélyi: “Si no escribo poesía me muero” (73). Es decir, la escritura ha sido su refugio; pero es también su respuesta como mujer, como mexicana y como chicana a las injusticias. Al igual que en los poemas de Alfonsina Storni y de Sor Juana, sus versos presagian el deseo de que se escuche la palabra contumaz de la poeta. La poesía de Corpi se construye como una paradoja entre quedarse quieto, y a la vez de encontrar un ritmo que le permita escribir. Así, Octavio Paz afirmó que “[e]l

¹⁷En su libro *Contemporary Chicana Poetry: A critical Approach to an Emerging Literature* Marta E. Sánchez, ve en este poema principalmente una implicación sexual: “Corpi’s persona as a blank page pleads with the phallic pen to write on it so that she will not die a virgin” (158). En cambio parece más una forma de protesta contra el silencio al que la autora se ve sometida.

poema no detiene el tiempo: lo contradice y lo transfigura” (*Los hijos del limo* 1)¹⁸. Esta idea la expresa Corpi con el verso del poema “Como la semilla en espera”: “el mundo se detiene / no por nosotros / sino en lo nuestro” (*Palabras de mediodía* 4). Los versos “caen girando [sic] / girando cayendo [sic]” reproducen un ritmo circular que hacen que el sujeto poético se detenga. Es al detenerse que el sujeto poético encuentra el espacio para escribir que está representado por “la primera página / innumerada / blanca / sedienta” (*Palabras de mediodía* 4). Esa primera página en blanco es la metáfora de la creatividad femenina. Según Rebolledo, es una imagen frecuente en la literatura chicana escrita por mujeres (*Woman Singing* x). La encontramos en “Paradox” de Ana Castillo, en *Nepantla* de Pat Mora y se repite en varios poemas de Corpi. En la página en blanco se da esa dualidad entre lo posible y lo imposible que se repite en el poema “Como la semilla en espera”: “Quedarse quieto / es no hallar el dolor / de tu carne / y de tu aliento / y sí encontrar la tiranía / de los huesos calcinados / por el sol negro / de nuestras impotencias / por los temas intransitivos / de nuestros tiempos” (*Palabras de mediodía* 4). Estos versos presentan la tensión que produce la compleja relación entre expresarse y callarse. En este “Quedarse quieto” se da una paradoja porque no hay un “quedarse quieto” sino un movimiento continuo: “Quedarse quieto / es bajar por las dunas / cuando todos mis labios / quisieran ser barcas / trasladadas a puerto / por tu cuerpo / bajo el sufragio / de un día temblando / dalias anaranjadas / sobre el pavimento” (*Palabras de mediodía* 6). Se da un movimiento brioso, como una necesidad de traslado que permite llenar el silencio a través de la palabra.

La poesía permite a la autora un empoderamiento y al mismo tiempo reflejar las diferentes tradiciones literarias que conforman el mundo cultural de Corpi. En los versos que siguen las referencias a otros poetas son claras, sobre todo cuando muestra su preocupación por la temporalidad, como en el poema “Canción de invierno”:

No hay nada fijo ni perenne
ni la lluvia
ni la semilla
ni tú
ni yo
ni nuestro dolor
de este mundo que sangra
porque vamos siempre tirando senda,

¹⁸Algo parecido sucede en el poema de Octavio Paz “La rama”. En el poema “La rama” el pájaro se detiene en su trino “Canta en la punta del pino / un pájaro detenido, / trémulo, sobre su trino.” (*La rama* 5) El ritmo se confunde con quedarse quieto.

abriendo brecha por caminos desconocidos,
venciendo la furia del olvido verso a verso (*Variaciones sobre una tempestad* 53)

Estos versos nos recuerdan la preocupación existencial, el paso del tiempo, la futilidad expresados por Antonio Machado en “Caminante”: “al andar se hace camino, / y al volver la vista atrás / se ve la senda que nunca / se ha de volver a pisar” (*Poesías completas* 158). En el último verso parece desprenderse la idea de la escritura como lucha contra el olvido, el dejar testimonio del paso por la vida a través de la escritura. Esta idea de que todo se va está desarrollada en el resto del poema. Corpi hace una actualización personal de una experiencia filosófica y literaria occidental que expresa la necesidad de la escritura, como espacio de libertad y creación.

Otro de los libros en los que Corpi reflexiona sobre el acto de escribir es *Variaciones sobre una tempestad*. En este libro incorpora, además, la idea de la fragmentación. La palabra, a través de la intensidad de nombrar, llega a revelar un mundo en eterno conflicto y un “yo” poético fragmentado simbólicamente. Esta idea se refleja en el poema “Dieciséis”: “Entre fulgor y estruendo / de puerta a puerto / entretiempos y entrelíneas / algo de mí se ha ido extraviando” (*Variaciones sobre una tempestad* 25). En algunos momentos el desarraigo es tan grande que el yo poético no puede encontrar consuelo ni siquiera en el acto de escribir, como se indica en los versos finales del poema “se descubre punto a punto / ese pesar mudo de los desarraigados / para el que ni el verso parece ser remedio” (*Variaciones sobre una tempestad* 25). Esta fragmentación del yo poético pone de manifiesto la imposibilidad de conseguir una unidad, ni siquiera en la creación literaria, y refleja la dificultad de expresar a través del lenguaje la frustración y el dolor. Así lo entiende también Rebolledo cuando indica que: “In 'Márgenes/ Boundaries,' she once again evokes the image of writing poetry and the difficulty of putting pain and grief into language: 'dolor que no ha / aprendido / a ser palabra' [16-17]' ...In other poems she details images of grief, frustration, and rage—'heridas que nunca se cierran' [30-1] and the role of memory in reinforcing that grief” (“Lucha Corpi” 258). No obstante, no cabe duda de que al mismo tiempo, la escritura otorga poder y crea un espacio donde la mujer puede encontrar un pequeño refugio. Corpi expresa esta idea de la siguiente forma en el poema “Veintinuno”: “Tal vez / este breve instante de conciencia / este poema / esta pequeña brecha en la tormenta / es todo lo que me fuera destinado” (*Variaciones sobre una tempestad* 56-57). Existe un desconsuelo

latente expresado en el poema “Ocho” como: “heridas que nunca cierran” (*Variaciones sobre una tempestad* 30).

La fragmentación del yo poético está presente de nuevo en el poema “cofradía de inservibles” donde la autora explora sus diferentes “yo” líricos y dramatiza los procesos de fragmentación del yo: “En la vastedad / del estrecho espacio / entre espíritu y mente / he formado una cofradía / de inservibles / fantasías fragmentadas” (*Palabras de mediodía* 34). Esta fragmentación culminará en el poema “La Ciega” (*Palabras de mediodía* 136) que, como indica Marta E. Sánchez “reveals her own fragmentation. She divides herself into narrator, character (ella), the character’s reflection (la sombra), and the character as “other” (la otra). 'La Ciega' is a concatenation of reflections” (*Contemporary Chicana Poetry* 173)¹⁹. Corpi, ya en los Estados Unidos, se busca en la voz del otro. Como indica Martín-Rodríguez en referencia a la obra de Iván Silén, “la poesía actual se basa en una pérdida del control absoluto de la realidad imaginaria que poseía el poeta quien, ahora, se muestra consciente de la pluralidad de aspectos heterogéneos que componen su palabra y su ser” (“Iván Silén” 301). Tanto en “Cofradía” como en “La Ciega”, se da un cuestionamiento de la realidad, como se da en los poemas de Silén, y ambos casos responden a la descripción que ofrece Martín-Rodríguez de los poetas que empiezan a escribir en las últimas décadas del siglo anterior: “los nuevos poetas cuestionan la realidad empezando por sí mismos, por su propio yo poético, para adentrarse en los terrenos de lo ‘maldito’ en busca de los aspectos ocultos de una personalidad amenazada por diferentes contradicciones irresolubles” (“Iván Silén” 301). La escritura ya no lleva a la unidad y el sujeto está en perpetua desconstrucción, convirtiéndose en una realidad híbrida, desarraigada, sin nombre propio. Esto se expresa en los versos del poema “Dieciocho”: “Vivo con el estómago aquí / y el corazón al otro lado del río, / apenas entro y ya me he ido” (*Variaciones sobre una tempestad* 50). En estos poemas se produce una transformación del sujeto, que es característica de la poesía contemporánea pos-moderna, donde el tema central ha dejado de ser la creación de la identidad.

Los poemas de Corpi no tratan de crear una identidad chicana, sino que expresan las múltiples divisiones del sujeto poético. Corpi se conecta con la comunidad mexico-americana desde esta fragmentación. Es decir, aún consciente de la fragmentación del yo poético, Corpi no pierde de vista su condición de mujer, de escritora y de chicana. Así, a través de la poetización

¹⁹Reflejando las ideas postmodernas de que no es posible la integridad del sujeto, sino que como indica Judith Butler en *Feminists Theorize the Political* se produce una performatividad continua (76).

del espacio doméstico y de la mezcla entre la alta cultura y la cultura popular, Corpi crea lazos con las mujeres chicanas. En el siguiente apartado veremos cómo construye Corpi estos puentes.

1.3. Poetización del espacio doméstico: entre la alta cultura y la cocina

Corpi, como las demás autoras analizadas en esta tesis, encuentra en el ambiguo espacio doméstico, un refugio²⁰. Esta idea cobra gran importancia en los poemas en los que Corpi habla de su vida en EEUU. Estos poemas se escriben desde el hogar, desde la casa, cocinando, lavando. Sin embargo, lo doméstico, como apunta Rebolledo, es un espacio ambivalente: “functions as an ambivalent sign. Her house becomes the signpost of ‘counterpoints’ on the balancing scale. While on the one hand it is filled with sounds and laughter of children, a cornucopia of oranges and coffee, at the end of the day it is filled with melancholy” (“Prefacio” xx). Esta ambivalencia del espacio doméstico pone a Lucha Corpi en relación con otras autoras chicanas posteriores, como Helena Viramontes o Sandra Cisneros, para las cuales el hogar es un sitio contradictorio, donde se puede encontrar apoyo pero también donde las mujeres sufren abuso y son condenadas al silencio. Esta misma ambivalencia la expresa Gloria Anzaldúa, que encuentra en el hogar la seguridad pero al mismo tiempo el rechazo por su condición sexual (*Borderlands* 15-20). Los poemas de Corpi expresan también esa contradicción. Por una parte, el hogar es el espacio de recogimiento, de inspiración y por otra, representa la falta de tiempo para escribir, como se ve en el poema “Labor de retazos”: “Y ya dentro de la casa / no hay tiempo” (*Palabras de mediodía* 40). Corpi muestra la contradicción entre el orden de la casa, representado por la ropa sin arrugas, y la inspiración literaria que se basa en las experiencias vividas.

Mientras plancho
una voz adentro
me avisa:
“El alma necesita
arrugas
necesita pliegues
alforzas y otros
motivos de edad” (*Palabras de mediodía* 40)

²⁰El espacio doméstico es un espacio ambiguo para la escritora chicana ya que es un espacio de refugio pero también de conflicto; como indica Helena Viramontes “it is in the home where working-class women may find support, but it is also there where their caretaking and domestic activities destroy their sense of self and silence them” (“Nopalitos” 10).

El mundo exige
diplomacia estricta:
Me dicen que aún
entre las legumbres
existe el protocolo,
y ya dentro de la casa
no hay tiempo

soledad desvestida,
porque debo atender
los asuntos
del día de plancha
y escribir versos
cuando puedo
entre el ir y venir
de la tempestad
en el lavadero. (*Palabras de mediodía* 48)

Los versos de Corpi logran darle a lo cotidiano un valor poético. Esto se logra también por la similitud de estos poemas con los del poeta chileno Pablo Neruda. En los versos se esconde la denuncia al poco espacio social al que tiene acceso la mujer, pero, al mismo tiempo, a través del espacio doméstico, la autora pone de manifiesto su conocimiento de la literatura universal. Por ejemplo en el poema “Receta de invierno”, hay claramente una alusión a *Odas elementales* de Pablo Neruda.

Bajo la armadura
el corazón compasivo
de la castaña (*Palabras de mediodía* 46)

Recuerda claramente a “Oda a la alcachofa” de Pablo Neruda:

La alcachofa
de tierno corazón
se vistió de guerrero (*Odas elementales* 22)

Así como Neruda celebra la cebolla, la alcachofa, la sal y otros alimentos, Corpi le da nobleza poética a los elementos que encuentra en su cocina. La gran diferencia es que están en su cocina como parte de la vida cotidiana. De esta forma reivindica su cotidianidad, su espacio privado como noble y poético. No quiere el espacio público masculino, sino darle valor a su espacio privado. Se produce así una reapropiación del espacio doméstico y una reconceptualización del conocimiento, como indica Josefina Ludmer al analizar lo que significa el espacio privado para la mujer:

Aceptar, pues, la esfera privada como campo “propio” de la palabra de la mujer, acatar la división dominante pero a la vez, al constituir esa esfera zona de la ciencia y la literatura, negar desde allí la división sexual. [...] desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él. Como si una madre o una ama de casa dijera: acepto mi lugar pero hago política o ciencia en tanto madre o ama de casa. Siempre es posible tomar un espacio desde donde se puede practicar lo vedado en otros; siempre es posible anexar otros campos e instaurar otras territorialidades. (53)

De esta manera, Lucha Corpi, en los poemas de *Palabras de mediodía*, también rompe la división espacial, que, como indica Margaret Higonnet cuando habla de la mujer y el espacio en la escritura: “includes the division between high and low art, which usually corresponds to high and low genres. Under the category of ‘low’ we find the art of women, the lower classes, children's literature, ethnic literature, art about the popular and domestic worlds” (199). Corpi deconstruye la idea del espacio privado-público, basado en paradigmas masculinos dominantes, y abre la posibilidad de crear un espacio colectivo desde el espacio privado, desde el “homeplace” propuesto por hooks²¹. Como expresa Pat Mora en *Nepantla*: “How do we create space for ourselves to be ourselves, our multiple Latina, Hispana, Mexicana, Chicana selves? (71). La respuesta a esa pregunta la encuentra Corpi en un espacio metafísico, en su espacio doméstico, en su casa, donde ella es capaz de conjugar todas sus divisiones, como se muestra en el poema “De mi casa”:

Mi casa soy
con sus quijotes
melancólicos
y sus dioses declinantes
murales de palabras
y antiguos amores
en lo profundo
de la noche. (*Palabras de mediodía* 38)

En sus poemas, como hemos visto, hay una profunda reflexión binaria sobre lo privado y lo público, lo femenino y lo masculino, lo individual y lo colectivo, lo personal y lo político. En ellos, como hacen la mayoría de las mujeres chicanas de su generación, se recupera el espacio doméstico convirtiéndolo en público, como indica Maria Antónia Oliver-Rotger: “The social

²¹El “homeplace” es descrito por bell hooks. Para hooks la casa tiene connotaciones de género en la comunidad joven afro-americana. Las mujeres afro-americanas, según hooks, construyen: “a safe place where black people could affirm one another and by so doing heal many of the wounds inflicted by racist domination” (“home place” 69).

spaces include the home, the barrio, the city, the body, the small town, the workplace, the village, and the fields, amongst many others. Chicana literature portrays the spaces of ‘real life’ as traversed by a multiplicity of simultaneous social codes and discourses, which make them contradictory, conflictive, and always dependent on other spaces” (17). Ese espacio privado, junto sus actividades caseras, sirve a la poeta para expresar el peso espiritual que impone la vida, sus conflictos y contradicciones. En el mismo hábitat, las costumbres diarias se fusionan con la creación literaria. Un ejemplo claro de esta fusión se encuentra en el poema “Labor de retazos”:

2
Sacudo los rincones
El amante sin nombre
cae desdiciéndose
“Era solamente el azul
válsico del verbo
Yo no la supe en mí.” (*Palabras de mediodía* 40)

Y en el poema “Dos de noviembre en junio”:

Sucede que me canso
a veces
de conjugar
helechos de tiempo
analizar
casos y fechas
explicar
las tres personas
y sus mundos
indicar
que reflexivos
cuelgan
de la telaraña
gramatical
con las caras
vueltas hacia el espejo (*Palabras de mediodía* 82)

Además de la intertextualidad²², la poeta alude a las actividades de la vida diaria que tiene que compaginar con el trabajo (clara alusión a su condición de maestra) como en el poema “Dos de noviembre”.

Y para colmo de rufianes
alguien traspapeló a hoy
entre ayer y mañana

²²Estos versos recuerdan al Soneto XXV de Pablo Neruda “Walking Around” (*Pablo Neruda: Five Decades, A Selection* 40).

y no hay tiempo de buscarlo
porque la comitiva ya llega
y la cena no se ha preparado;
y vámonos, que ya voy tarde
a mi propio funeral. (*Palabras de mediodía* 112)

Esta subversión del espacio y de las actividades domésticas forma la base del feminismo en Corpi. Un feminismo que, cómo analizaremos en el próximo apartado, se configura como feminismo que se conlleva un dispositivo colectivo de enunciación.

1.4. El feminismo y el dispositivo colectivo de enunciación en Lucha Corpi

La poesía de Corpi es indirecta, basada en imágenes y con un marcado carácter político. Rebolledo afirma que la poesía de Corpi: “has a base that is political and human” (“Lucha Corpi” 257) Ambas características se manifiestan en la serie de “Romances”, los poemas sobre Marina y en “Emily Dickinson”, todos ellos recogidos en *Palabras de mediodía*, y también en los primeros poemas recogidos en la antología *Fireflight: Three Latin American Poets* (“A una suicida del siglo XX”, “Doña Mariquita” y “Movimiento”).

En la serie de romances la autora recupera la forma poética tradicional del romance, con variaciones técnicas²³, para narrar (al modo lorquiano) eventos trágicos sufridos por mujeres. A través de los poemas la autora da voz a historias de injusticias padecidas por las mujeres. En ellos se da un paso del yo personal al yo colectivo, una de las características de la literatura menor²⁴. Corpi, en los diferentes romances además, trata el tema de la pérdida de la inocencia así como el mundo sexual femenino, ambos relacionados con la entrada en la madurez y la pérdida de la virginidad. Lo más interesante es la forma lírica y la intertextualidad de los poemas. Como veremos, se puede hacer un paralelismo, tanto de forma como de fondo, con los romances de García Lorca. En “Romance de la niña” Corpi introduce la pérdida de la inocencia con los versos “[y] la punta de una mentira / se va incrustando entera / en el corazón de la mañana” (116). Estos versos pueden hacer referencia a la pérdida de la virginidad (punta, incrustar), pero

²³Estos poemas no tienen la forma clásica del romance: versos octosílabos con rima asonante en los pares y los impares sueltos, pero en ellos el tema es el amor y su pérdida y consigue una narración lírica a través de las imágenes.

²⁴La autora, en la entrevista con Mireya Pérez-Erdélyi, habla de las mujeres sobre las que escribe: “En realidad te voy a decir que nunca escribí con la idea de ser feminista. Por ejemplo, muchas personas consideran mi poesía feminista, pero eso era lo natural para mí. Para mí eso de decir ‘no puedo porque soy mujer’ nunca existió” (79).

son una metáfora compleja que recuerda a la utilizada por Lorca en “Preciosa y el aire”: “-Niña deja que levante / tu vestido para verte. / Abre en mis dedos antiguos / la rosa azul de tu vientre” (*Romancero gitano* 13). En estos dos poemas, el de Corpi y el de Lorca, la pérdida de la virginidad se relaciona con la pérdida de la niñez, el paso a la vida adulta. Para Corpi, la infancia es el único momento de felicidad de la mujer. Esta idea también estaba presente en “Solario”, donde Corpi narra su infancia en Veracruz. Con la adolescencia, la mujer debe enfrentarse a las imposiciones sociales y morales que oscurecen su felicidad, y que la autora refleja en “Solario nocturno” donde describe la adolescencia en San Luís.

Los siguientes romances, “Romance negro” y “Romance tejido”, abordan de nuevo esa pérdida de la inocencia y de la virginidad. “Romance negro” narra cómo la protagonista, Guadalupe, es violada en el río y como consecuencia se suicida. La pérdida de la virginidad supone la vergüenza y la imposibilidad del matrimonio para la víctima. Sin embargo, como se indica en el romance, el hombre lava su culpa pagando: “Y a los pocos días su padre / recibió una yegua fina de regalo” (*Palabras de mediodía* 128). Al comparar el “Romance negro” de Corpi y “La casada infiel” de Lorca vemos las grandes coincidencias de forma y fondo, pero también que, a diferencia de “La casada infiel”, el romance de Corpi contiene una denuncia del abuso que sufre la mujer. En los dos romances se narra, de forma lírica, un encuentro en el río. Ambos crean una atmósfera sensual. El cuerpo de la mujer se presenta como una fruta madura, apetecible²⁵, pero mientras en el romance de Lorca la mujer se ofrece, seduce al hombre y le convence de que es soltera, en “Romance negro” de Corpi, el hombre toma a la mujer por la fuerza. El uso de verbos como arrancó, estrujó, desparramó, indican que hay una violación; además, el verso “estrujó la leche hasta cambiarla / en sangre” (*Palabras de mediodía* 126) refleja claramente el acto consumado y la pérdida de la virginidad²⁶. Después del encuentro

²⁵Marta E. Sánchez explica que:

The poet tries to create an imitative environment of sensual delights through sounds. Clusters of soft, open-ended vowels are repeated: "Pro me sa de le che en los se no s"; "Va ini lla el o lo r de los ca bello s; "Flo r de ca ca o entre las pie rna s." We are invited by reading the lines aloud to imitate with our lips the gestures of kissing, sucking, and blowing, thus participating in the sexual experience. We round our lips to produce the ending sounds of *senos*, *cabellos*, *ojos*, and *labios*, and open our lips to produce the ending sound of *piernas*. We do the same with a phrase like *Flor de cacao*, rounding the mouth on *Flor*, opening it on the a 's, and then closing it around the final o. The muscular actions in reading the lines match the sensual experience the poet wants to create. (206)

²⁶ Marta E. Sánchez ofrece un excelente análisis de por qué del romance se desprende que hay una violación:

sexual, en ambos romances, el hombre compra de alguna forma la honra de la mujer. En el caso de “Romance negro” de Corpi, como ya hemos citado, le regala una yegua a la familia. En el caso de “La casada infiel” de Lorca, el hombre le regala un costurero: “Le regalé un costurero / grande, de raso pajizo, / y no quise enamorarme / porque teniendo marido / me dijo que era mozuela/ cuando la lleve al rio” (*Romancero gitano* 15). En conclusión, ambos hombres desaparecen, pero mientras la mujer de “La casada infiel” está protegida por el matrimonio, Guadalupe, de “Romance negro”, pierde cualquier posibilidad de matrimonio, que equivale a la muerte social y, por lo tanto, se suicida. Si bien Corpi en “Romance negro” narra una violación y los efectos devastadores que produce, en “Romance tejido” presenta otras formas de opresión social a la sexualidad femenina²⁷. Corpi ahora aborda el tema del rechazo social que sufre la mujer que se ha entregado al hombre y ha sido abandonada. Aunque el poema se presta a diversas interpretaciones, según Marta E. Sánchez la protagonista del romance, Verónica, hace referencia a dos personajes emblemáticos: Santa Verónica y Filomela. Para Marta E. Sánchez:

Implicit in the character of Veronica projected by Corpi's narrator are two other women who come from Catholic and pagan traditions: St. Veronica and Philomela. St. Veronica, one of the women present at Christ's passion, offers Christ her veil to wipe his face. On the veil is left the imprint of his face. The name Veronica connotes the image of a woman who mourns at Calvary. The second woman, Philomela, is raped by a wicked king who cuts off her tongue to keep her from talking about his transgression. For years she perseveringly tells her story without words by weaving an account of her rape into a tapestry. She sends the finished cloth to her sister, the wife of the wicked king, who obtains her own and Philomela's revenge by punishing her husband. Both Veronica and Philomela silently perform acts that result in creative products. Corpi's Veronica recalls both women: the mourning St. Veronica

The second unit describing male's actions is replete with strong, active verbs: arrancó, estrujó, desparramó, desapareció. They seem to tell the story of a rape. Within the literary tradition of presenting the woman as a flower, a fruit, or a vegetable to be possessed by the man as the keeper of the garden, the verb arrancar is important: "Y en un instante arrancó la flor" ("And in an instant he plucked the flower"). Arrancar, "to pull out by the roots," implies force and violence. The verb "cut" used by the translator does not. "Cut" is the equivalent of possession whereas arrancar is the equivalent of rape. Estrujó ("wring"), when used in the context of a man's "wringing" a woman's breast to the point of drawing blood, connotes force. The verb desparramó ("to scatter in a disorderly fashion") also conveys harshness in an act performed by someone who does not care how or where the scattered object falls. The effect of the accent on the last ó of these verbs is one of closure, indicating the finality of actions in the past. Action is felt as sexualized, but it is also felt as violent and abrupt." (206-07)

²⁷La propia Corpi le indica a Mireya Pérez-Erdélyi en una entrevista que el poema describe una violación: “Es un poema sobre la violación de una mujer, es el choque en el paraíso que haya existido un acto tan violento como éste. Además, la actitud del padre y la madre cuando se enteran de eso, eso choca, pero no es un choque en donde lo golpea a uno el hecho, sino es una cosa que poquito a poquito va entrando, va penetrando como un cuchillo muy afilado que va entrando poco a poco, casi sin sentirse” (81).

and the mute Philomela (198).

Si bien la referencia a Santa Verónica puede basarse en el nombre y en la relación con el duelo de ambas protagonistas, considero que la identificación de la protagonista con el personaje de Filomela no está suficientemente justificada. Sánchez argumenta esta relación porque Verónica, protagonista del poema de Corpi, al igual que Filomela, está tejiendo un bordado. Sin embargo, esa misma acción la encontramos en el personaje de Penélope, que espera la vuelta del marido tejiendo, lo que nos daría otras posibles interpretaciones²⁸. El romance crítica la presión social a la que es sometida la mujer, tanto en el caso de que la protagonista haya consumado la pasión, sin consentimiento (como parece desprenderse de los siguientes versos: “¿Qué bestia fiera entró de lleno / sin advertir esencia ni presencia?” [130]) o voluntariamente (“¿Qué brizna astral se oculta tras el chal de tu mirada? / ¿Qué detalle de pasión primera / entretejes en el bordado?” [130]) o incluso, que nunca la haya consumado, como apuntan los siguientes versos: “Verónica / pasión apenas si amante / ¿Qué revolotear de mariposas / pasó de largo hacia la ausencia?” (130). En “Romance tejido” hay una crítica a la falta de disposición por parte de la mujer de su propio cuerpo. Marta E. Sánchez sugiere que:

The oxymoron of Veronica as a "rose of white fire" (fuego blanco) captures an image of a passion so intense that it is white, and as such it recalls "el blanco vestal / del viento huracanado" in "Pasión sin Nombre." The juxtaposition of these two images, fire for passion and white for purity, suggests their role as twin forces of creation and destruction. Purity is Veronica's essence, and its loss is her undoing. Similarly, her passion is a creative force but its realization is also her undoing. At the beginning of the poem the virginal Veronica is potentiality (fire and passion) [...] The young Veronica sublimates her dream of passion by acting it out in the motions of embroidering. The embroidery is the only visible articulation of the dream of passion (198)

La pasión de Verónica se acaba antes de que haya sido “consumida” por el paso del tiempo. Al inicio del romance Verónica es “Rosa de fuego blanco”, lo que representa una pasión pura, pero encendida porque tiene “la brizna astral” en la mirada. En cambio, al final del poema “Romance tejido” los versos “Rosa de fuego pálido / Pasión si amante apenas, ya consumida” nos indican

²⁸ El concepto de “viuda blanca” ya se había utilizado para describir la situación de las mujeres canarias cuyos maridos emigraban a Venezuela a mediados del siglo pasado. Estas mujeres, que han consumado el matrimonio y que por lo tanto no pueden volver a casarse, viven en un limbo social que las condena a la soledad. También conviene señalar la diferencia de la visión de Corpi de la mujer en este verso con el poema “Women are not Roses” de Ana Castillo que, como el propio título indica, se opone a la imagen que se ha otorgado siempre a la mujer en la literatura.

que la protagonista se ha ido consumiendo con los quehaceres domésticos (tejiendo), con la religión (cuaresma) y pensando en el pasado: “¿Qué buscas en los pequeños / momentos del ayer sin tiempo?” (130). Verónica no es dueña de su cuerpo ni de su pasión. Como indica Marta E. Sánchez, su esencia es la pureza, cuya pérdida representa el repudio social. Pero, paradójicamente, la pasión es su fuerza creativa, cuya consumación también la lleva a la perdición. Es el conflicto que vive la mujer y es comparable al conflicto intelectual: su herencia cultural es opresora pero al mismo tiempo le da la fuerza para la creación²⁹.

Corpi, en estos romances, muestra también parte de su herencia cultural y literaria. Nuevamente, la similitud con el *Romancero gitano* de Lorca es evidente: en primer lugar, como en el *Romancero gitano* de Lorca, se funde el romance narrativo con el lírico. A través de metáforas y símbolos la poeta narra una historia, que necesita un lector atento que pueda desentrañar la trama y disfrutar de las metáforas e imágenes, que (pese al lenguaje claro) son complicadas y estilizadas. Es evidente que la autora tiene un gran conocimiento de García Lorca e indirectamente de Góngora³⁰. Se evidencia esta intertextualidad, también, en que las imágenes son similares, los símbolos los mismos. Esta intertextualidad responde al deseo de la autora de

²⁹Sin embargo, en los poemas donde el yo poético se identifica con la narradora, Corpi convierte al ser amado en un objeto lírico. Corpi deposita las emociones más profundas en el erotismo. Entremezclados con maestría y elocuencia, esto se puede ver en los versos del poema “Receta de invierno”: “La tibieza de tu mano / sobre mi pecho- / ya puede llegar el invierno” (*Palabras de mediodía* 46). Su erotismo se expresa con el manejo de imágenes poéticas, dando como resultado una sensualidad transcendente, que al toparse con la realidad se diluye, como se puede observar en el poema “La casa de los espejos”: “Bienvenido, amigo, / llegas a la casa de los espejos, / alguien antes que tú la construyó / cuando en pedazos pequeños / se fracturó los ojos / para vivir en el reino de los sueños ... / Allá fuera, en realidad soy ordinaria...” (*Palabras de mediodía* 102). Esta es la estrategia de Corpi para convertir al ser amado en un objeto lírico.

³⁰ El propio Lorca admite que fue Góngora el que logró hacer un gran poema lírico. Así lo expresa en una conferencia que dio en 1927 con motivo del tercer centenario de la muerte de Góngora:

Góngora tuvo un problema en su vida poética y lo resolvió. Hasta entonces la empresa se tenía por irrealizable. Y es: hacer un gran poema lírico para oponerlo a los grandes poemas épicos que se cuentan por docenas. Pero, ¿Cómo mantener una tensión lírica pura durante largos escuadrones de versos? ¿Y cómo hacerlo sin narración? Si le daba a la narración, a la anécdota toda su importancia, se le convertía en épica al menor descuido. Y si no narraba nada, el poema se rompía por mil partes sin unidad, ni sentido. Góngora entonces elige su narración y la cubre de metáforas. Ya es difícil encontrarla. Está transformada. La narración es como un esqueleto del poema, envuelto en la carne magnífica de las imágenes (“La imagen poética”18)

Corpi habla de lo mismo en la entrevista concedida a Pérez-Elderly:

La imagen es más importante. La imagen lleva en sí el mensaje, es como la célula [...] Entonces todo lo que yo comunico poéticamente es por medio de imágenes. Es un lenguaje que siempre trato de que sea sencillo. [...] Tiene una base política en cuanto a la socialización de la mujer, y la manera en que la familia y la sociedad aceptan la violencia de una mujer, básicamente. Pero no se hace por medio de un discurso directo, sino que es la imagen la que lleva la serie de imágenes que se entrelazan para llevar, para presentar todo el panorama” (81).

vincularse con una determinada tradición literaria, pero también desestabiliza el discurso que asocia a la mujer con la ignorancia. Corpi se presenta como una mujer erudita que niega la idea de que la literatura chicana escrita por mujeres se vincula, sólo, con una literatura matrilineal encargada de transmitir una cultura oral. Corpi, afirma su dominio del conocimiento institucionalizado y, al mismo tiempo, la posibilidad de acumulación de conocimiento a través de las experiencias cotidianas. Como indica Jean Franco hablando de la obra de Sor Juana, Corpi, en sus poemas: “demuestra que las experiencias supuestamente femeninas pueden ampliar el campo del aprendizaje. En la lucha por el poder interpretativo, las mujeres se ven obligadas a llevar la vida práctica a los terrenos del conocimiento” (*Conspiradoras* 80). Sin negar su erudición, de la que hace gala, Corpi nos habla también de una experiencia cotidiana. Esto hace que el lector pueda ser variado: aquellos capaces de descifrar y disfrutar de esas habilidades literarias (que no necesariamente deben compartir la misma experiencia vital) y aquellos lectores que se identifican con la experiencia cotidiana de Corpi como mujer chicana.

Corpi se presenta, como Sor Juana, capaz de dominar el lenguaje institucional masculino, y como la Malinche, figura elegida por las escritoras chicanas para representar su propia historia. En los poemas dedicados a Marina, Corpi nos habla de la figura de la Malinche conectándose así con el feminismo chicano. Las mujeres escritoras chicanas, por diferentes razones³¹, han recuperado determinados mitos, historias de héroes y heroínas que han servido para crear una memoria colectiva, como indica Pérez-Torres: “This mythic ‘memory’ with its resultant storehouse of imagery and symbolism has helped shape the discourse of contemporary Chicano poetry” (173). Sin embargo, la figura de la Malinche encierra un discurso doble, como un bifrente. Por una parte, recupera una figura pre-hispana que forma parte de una construcción de identidad (es decir una recuperación de la memoria), tal y como indica Norma Alarcón: “In this instance, Fuentes, along with such contemporaries as Rosario Castellanos, Elena Poniatowska, José Emilio Pacheco, and Octavio Paz, is portraying through Malintzin the belief that literature is the intention, the power of language, to recover memory by recovering the Word and to project a future by possessing the Word” (“Traduttora, Traditora” 66). Por otra, se

³¹No es tema de esta tesis el análisis de las diferentes figuras femeninas tratadas por las escritoras chicanas, así como sus motivos y consecuencias. Rebolledo hace un análisis de este tema tanto en *Infinite Divisions: An Anthology of Chicana Literature* como en *Women Singing in the Snow: A Cultural Analysis of Chicana Literature*. Norma Alarcón analiza en concreto el uso de la figura de la Malinche en su artículo “Traduttora, Traditora: A Paradigmatic Figure of Chicana Feminism”. Véase también *Chicano Poetry: A Critical Introduction* de Cordelia Candelaria y Pérez-Torres, *Movements in Chicano Poetry: Against Myths, Against Margins*.

recupera una figura que se ha usado siempre de forma negativa. Las escritoras chicanas contemporáneas crean un contradiscurso de la idea de mujer representada por otra figura utilizada en la literatura chicana, la Virgen de Guadalupe, que representa los valores tradicionales en contraposición a la traidora. Al proclamarse como *malinchistas*, las escritoras chicanas redefinen su papel como mediadoras entre culturas, adoptando los dos discursos. En el caso de Corpi, la figura de la Malinche, doña Marina, se conecta más con un discurso feminista y personal que con uno mítico³². La misma Corpi explica en una entrevista con Barbara Brinson-Pineda en *Prisma* su identificación con Marina:

Yes. They say that Marina was even from the town where I'm from... Another identification with Marina was the question of whether my son would live with my ex-husband or with me. For the first time I was confronted with the possibility of my son growing up away from me... Martín Cortés, Marina's son by Hernán Cortés, was taken from her as a baby and raised in Spain. When he came back she wasn't his mother, she was the Indian woman his father had raped (6)

Ésta es una de las razones por las cuales la autora elige el nombre de Doña Marina y no el de Malinche, identificándose así con la mujer más que con el ícono cultural. La conexión con la Malinche se produce en Corpi de forma personal. Esta figura reúne en los poemas de Corpi las diferentes categorías en las que tradicionalmente se divide a la mujer: la virgen, la prostituta y la madre, añadiendo una cuarta (la ausente). La figura femenina que aparece en los poemas de Corpi no es unitaria, sino ambigua. No se presenta ni como heroína ni como víctima. En los poemas no está claro si ella se entregó o fue ultrajada. Pero, como indica Marta E. Sánchez, en “Marina madre” ella es la destinataria de las acciones, y no el sujeto activo: ““Marina Madre' recounts a series of actions of which Marina is the recipient rather than the agent: la hicieron ('they made her'); la secaron ('they dried her'); su nombre escribieron ('they wrote her name'); fue vendida ('she was sold')” (118). El abuso sufrido por Marina, en los poemas de Corpi, es un abuso pre-colombino y europeo; no hay distinción, no hay posibilidad de refugio histórico para la mujer³³. Este abuso se produce también porque ella se entrega, se enamora, cree (en la religión

³²Lo mismo sucede en la utilización de otros mitos o figuras pre-Cortesianas, como indica Pérez-Torres. En Corpi la memoria o el mito ocurre en una escala muy íntima, “[a] connection to the past that is not an invocation of symbology or pantheons” (197)

³³El movimiento chicano reivindicaba sus orígenes pre-colombinos, entendiendo que la historia de la explotación de su pueblo, “raza”, empezaba con la llegada de los españoles y continuaba en la actualidad con un colonialismo interno. Para Corpi, Mariana, la mujer, sufre ese abuso siempre, no hay pasado glorioso donde refugiarse.

católica). De nuevo hay una gran ambigüedad en torno al personaje. En “Marina Virgen” ella expresa su amor a Cortés, su entrega; es él el que no ha sabido valorar su alma y ella ha sido abandonada: “Marina is abandoned by family, culture, and country” (Marta E. Sánchez 192). Así se expresa en el poema y, para aclarar el cambio, el foco de la narración se dirige al Tú “específico” que puede ser Cortés o, como indica Sánchez, podría ser también el hombre mexicano, el amante, el hijo o el marido³⁴. A través del lirismo se produce una defensa del papel de la mujer, un feminismo que enlaza claramente con el feminismo del tercer mundo, como indica Pérez-Torres:

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

Desde esta discontinuidad se denuncian también otras injusticias, lo que hace evidente el carácter político de su obra, otro elemento que enlaza su poesía con la literatura menor y que vamos a desarrollar en el siguiente apartado.

1.5. Contenido político

La denuncia de las injusticias sufridas por las mujeres, los inmigrantes, la comunidad chicana y otros problemas sociales mundiales en la obra de Corpi no surgen de una militancia política clara. En este sentido, Cida Chase argumenta que la mayoría de los poemas de Corpi no son directamente políticos o sociales (“Temática e imágenes” 276). Como en el caso de los poemas de César Vallejo, los poemas de Corpi sí tocan el tema político y social. Sin embargo no se hace de forma panfletaria, sino desde en encuentro con el misterio y lo inesperado. En ambos poetas hay una reivindicación de la dignidad humana.

³⁴Marta E. Sánchez comenta al respecto:

In line 15 the narrator changes the focus of her narration from a meditative discourse spoken to a general audience to a direct statement to a specific *Tú*. By so doing, Corpi attributes ambiguity and richness to the *Tú*. The *Tú* is more than just Cortés. Implicit in *Tú* is the Mexican male. As the referents of *Tú*, él, and aquel are Cortés, his lieutenant, and Marina's son by Cortés, these men's roles correspond to Marina's tripartite role of mistress, wife, and mother. Since all three men negate her, Marina's personhood is negated on all three levels (190).

En este punto, al igual que sus compañeras chicanas que escriben en los ochenta, la autora no se identifica como parte de la militancia política del movimiento chicano de los sesenta. El contenido poético se aleja de los grandes metarrelatos de la modernidad, pero también de la resistencia surgida en el ámbito poscolonial. Ni la religión ni las consignas políticas tradicionales dan respuesta a la desazón que sufre el yo poético. Esta crisis afecta al campo amoroso, como se puede ver en el poema “Amor a crédito”: “Hay una lección en esto / ahora se ama en abonos / y un beso quiere decir / deuda más rédito” (94); y al religioso y político, como ocurre en el poema “Dos de Noviembre en junio”: “Entro a la Iglesia / al fin del rito / que ha dejado sabor de hielo, / olor a pan rancio / en naves y altares ... Sucede que me canso / de cafés revolucionarios / y poetas pavorreales, / de reflexivos narcisos / y cantares de sordos” (*Palabras de mediodía* 92). De hecho este poema tiene relación con el poema “Walking around” de Neruda. El descontento que muestra Corpi en “Dos de noviembre en Junio” es igual al que muestra Pablo Neruda en “Walking around”, un descontento con la vida. Tanto en Corpi como en Neruda vivir es morir. Para Corpi esta idea se representa ya en el título del poema “Dos de noviembre en junio”, como indica Arreola en el prólogo de *Palabras de mediodía* “junio es el mes radical del año, el más henchido, más solar, más resonante. La misma palabra y la voluntad esa de primavera-verano, es extraordinaria. Por lo tanto, imaginar el Día de Muertos en la plenitud del año es profundamente simbólico, pues en el corazón de la vida están ya las semillas de la muerte” (xxxix). En Neruda esta idea está representada por los versos de la tercera estrofa en la que el lunes representa la vida cotidiana: “Por eso el día lunes arde como el petróleo / cuando me ve llegar con mi cara de cárcel, / y aúlla en su transcurso como una rueda herida, / y da pasos de sangre caliente hacia la noche (*Pablo Neruda* 28); para la voz lírica vivir es la muerte misma. Corpi también se cansa de la vida cotidiana, como muestra en estos versos haciendo referencia a su vida de maestra: “Sucede que me canso / a veces / de conjugar / helecchos de tiempo / analizar / casos y fechas / explicar / las tres personas / y sus mundos / indicar / que reflexivos / cuelgan / de la telaraña / gramatical / con las caras / vueltas / hacia el espejo” (*Palabras de mediodía* 82). Tanto Neruda como Corpi pasean por las calles, Neruda:

Yo paseo con calma, con ojos, con zapatos,
con furia, con olvido,
paso, cruzo oficinas y tiendas de ortopedia,
y patios donde hay ropas colgadas de un alambre:
calzoncillos, toallas y camisas que lloran
lentas lágrimas sucias (*Pablo Neruda* 28)

Y Corpi: “Salgo a la calle /.../ Entro a la iglesia /.../ Me detengo / a las puertas / del café (*Palabras de mediodía* 90-92). Corpi y Neruda perciben un mundo que les desilusiona, expresado en ambos poemas con el verso “Sucede que me canso”; aún así, Neruda ha sido un poeta políticamente activo y comprometido, lo mismo que Corpi, que crea alianzas que se alejan de nociones esencialistas y de afiliación política para crear otras que afirman sus diferencias y sus condiciones específicas que permiten un empoderamiento tanto individual como comunitario, uniones que permiten —como indica Chela Sandoval— “affinity-through-difference” (“U.S. Third World Feminism” 15). Esta idea de comunidad y compromiso político se refleja en “Puente de Cristal”: “Grito de lucha / en el campo / en la fábrica / en mi yo / en el tuyo / al extraño / al compañero” (*Palabras de mediodía* 78). Un puente frágil, ya que es de cristal; pero que permite a Corpi mostrar su compromiso político como hace con el poema “Underground Mariachi”, donde denuncia la situación de los indocumentados en Estados Unidos, y en “Adagio” donde nos habla de la guerra civil en El Salvador. Es decir, Corpi no renuncia a la crítica social, pero lo hace a través de versos complejos y de imágenes líricas intensamente personales, que sin embargo dibujan grandes implicaciones sobre la comunidad; pero que se alejan de la poesía panfletaria.

Conclusión

Este capítulo ha analizado la obra poética de Lucha Corpi para demostrar que sus poemas constituyen una muestra de transculturalidad y transmodernidad, y que forman parte del concepto de “literatura menor”. Considero su obra como una obra transcultural, ya que la autora mezcla los símbolos de sus tres culturas como una única; no renuncia a ninguna de las tres y construye espacios intermedios, partiendo de lo cotidiano. Eso coincide, por ejemplo, con la teoría del tercer espacio de Homi Bhabha. La obra de Corpi es una hibridación semejante al neobarroco, sus influencias son múltiples y transculturales, ya que se produce una interacción continua entre ellas y se crea una tercera.

Lucha Corpi, a través de estas interacciones, produce una obra que forma parte de la literatura menor ya que desterritorializa el lenguaje usando el español (culto), deconceptualiza los significados y adapta el simbolismo clásico a nuevas situaciones. Desde la alta cultura se acerca al margen, elige el margen como opción y lo poetiza. Tiene un enunciado colectivo de

enunciación porque a través de sus poemas nos acercamos a la realidad femenina, no con grandes discursos ni con un discurso directo sino indirecto. A través de imágenes, encontramos la problemática general de las mujeres (del pasado y del presente). Su obra tiene un contenido político. Huyendo de metarrelatos y microrrelatos expone la problemática de la comunidad chicana, pero desde un espacio personal y de crítica.

Considero que la obra de Lucha Corpi forma parte de una “literatura menor” también por la imposibilidad de la clasificación. Se mueve continuamente entre el centro y el margen, demasiado centro para el margen chicano, demasiado margen para incluirla en literatura latinoamericana o peninsular.

La obra de Corpi, al igual que la obra de las otras escritoras chicanas analizadas en esta tesis, se ha visto muchas veces excluida no solo del canon sino también del margen. La literatura chicana también ha creado un canon literario chicano³⁵, en el sentido de pertenencia a un grupo de intelectuales cuyas obras conforman la “lista oficial” de la literatura chicana. En palabras de Bauman, “la crueldad de ser excluido. . . hace dulce la perspectiva de la pertenencia [que conlleva a] la búsqueda. . . de la confirmación autorizada de la identidad” (347). El sentido de pertenencia identitaria promueve un imaginario eufórico en los escritores chicanos, que se ve desterritorializado por estas escritoras que exploran nuevas alianzas literarias y políticas. Estas escritoras actualizan de nuevo la cuestión de si la literatura chicana debe ser, como sostiene Francisco Lomelí, juzgada con criterios universales: “Our literature needs to be judged according to universal criteria, but its own particular modes of expression and motifs should not be sacrificed in the process” (“An Overview of Chicano” 106). Pérez-Torres pregunta al respecto:

how should one value the literary production of the subaltern? Does one maintain systematic criteria for the products of the dominant culture and posit alternate (and not as rigorous) criteria for those products from the margin? When the subaltern speaks with the voice and in the manner of the master, is that an indication of some kind of “arrival” to world class status or a blind and quite literal slavish imitation of the master?” (38-39).

Podría responderse con otra pregunta: ¿Existe la posibilidad de hablar fuera del discurso?. El trabajo de Corpi muestra que es posible una tercera vía, la modificación del discurso mediante el conocimiento profundo del mismo.

³⁵Obviamente el canon chicano tiene características muy distintas del canon occidental. La literatura chicana, como literatura de un grupo étnico minoritario dentro de los EEUU, no es propia del grupo social dominante; por lo tanto no sostiene la hegemonía de las élites ni de la clase política en el poder.

CAPÍTULO II. TRANSNACIONALISMO Y CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO POÉTICO: LA LITERATURA MENOR DE GINA VALDÉS

La obra poética de Gina Valdés, al igual que la de las demás autoras tratadas en esta tesis, pone de manifiesto una subjetividad transnacional y de diáspora que expande las nociones tradicionales de identidad en relación a las categorías nacionales, territoriales y geopolíticas establecidas por occidente en la modernidad. De hecho, Valdés adopta formas de enunciación que disputan y deconstruyen los discursos sociales dominantes, a fin de garantizar la emancipación de lo individual y lo comunitario. En este capítulo analizaremos su obra poética, poniendo de manifiesto, por una parte, ese transnacionalismo y, por otra, cómo construye un espacio poético en el que se posibilita que se den los tres componentes de la literatura menor.

Al mismo tiempo, este análisis expone la relación de Gina Valdés con el movimiento chicano que se da en los años sesenta y el feminismo, enfatizando las micropolíticas culturales que traza esta literatura y que le permiten pasar de la alta cultura a la popular, de la oralidad a la escritura, del centro al margen y viceversa³⁶. De hecho, la obra de Gina Valdés está conformada de puentes que unen fronteras, como la misma Valdés apunta en la copla 1 de su libro *Puentes y fronteras*: “hay tantísimas fronteras / que dividen a la gente, / pero por cada frontera / existe también un puente” (4). Dichos puentes también conectan a esta escritora con las otras autoras que se analizan en la presente tesis. Su obra se publica, en efecto, en el mismo periodo y, al igual que Lucha Corpi, Miriam Bornstein, Margarita Cota-Cárdenas y Erlinda Gonzales-Berry, Gina Valdés escribe en español en un momento en que la mayoría de las escritoras chicanas lo hacen en inglés. Por lo tanto, podríamos decir que para escritoras que utilizan el español en sus obras, la escritura representa en sí misma un acto de resistencia y de unión con la comunidad.

³⁶Gilles Deleuze ha explorado un camino libertario de la no-violencia a través de su idea de la micropolítica. La primera definición que entrega sobre el término de micropolítica se encuentra en su libro *Diálogos* en donde lo presenta como el rol minoritario de grupos de personas e individuos y la oposición de éstos a las grandes instituciones mayoritarias y estables, incluyendo al estado (58). Suely Rolnik y Félix Guattari en “Micropolítica. Cartografía del deseo” lo definen de la siguiente forma: “La micropolítica tiene que ver con la posibilidad de que los agenciamientos sociales tomen en consideración las producciones de subjetividad en el capitalismo, problemáticas generalmente dejadas de lado en el movimiento militante.” (25).

2.1. Transnacionalismo y construcción del espacio poético

En la obra poética de Gina Valdés hay continuos cruces nacionales y geopolíticos que ponen de manifiesto experiencias que suceden en ambos lados de la frontera entre EEUU y México. En sus dos libros de poemas, *Puentes y fronteras* y *Comiendo lumbre*, Valdés describe esos dos mundos de los que forma parte no solo culturalmente sino también físicamente, ya que la autora nace en Los Ángeles, pasa su infancia en Ensenada (México), vuelve a Los Ángeles y finalmente estudia en San Diego³⁷. Por esta razón y por los temas que trata, así como por las conexiones temáticas y culturales, podemos considerar su obra como transnacional: sus poemas dibujan la frontera entre los dos países, muestran una conciencia bicultural y en ellos la autora utiliza formas literarias híbridas para explicar la posición social de los inmigrantes en la sociedad de acogida³⁸. Este transnacionalismo estará presente en toda su obra e influirá en la construcción del espacio poético que ahora pasamos a tratar.

Valdés construye un espacio literario que le permite darle voz a una comunidad marginal y expresar su compromiso político, características de la literatura menor. Esto es muy importante ya que es una de las diferencias fundamentales entre la llamada “literatura mayor” y “menor”. Deleuze y Guattari consideran que en la llamada literatura mayor el protagonista es siempre el individuo y el entorno no es más que el contexto, el decorado para poder exponer las acciones del sujeto y exponer problemas individuales. En la literatura menor sucede lo contrario: cada problema individual se conecta con la política y el colectivo (*Kafka* 29).

Pero ¿cómo consigue Gina Valdés crear una literatura que sirve de unión entre lo personal y lo colectivo? ¿Cómo construye “puentes” entre fronteras, fronteras que son no solo metafísicas sino también físicas? En los siguientes apartados veremos las maniobras que utiliza para negociar con los diferentes mundos que habita como mujer, como mujer chicana y como escritora que pertenece a una minoría marginal.

³⁷Por razones prácticas nos referiremos a estos dos libros con el título en español, sin incluir la traducción al inglés.

³⁸El crítico Steven Vertovec define transnacionalismo en los siguientes términos: “Transnationalism broadly refers to multiple ties and interactions linking people or institutions across the borders of nations states. Transnationalism (as long-distance networks) certainly preceded ‘the nation’ [...] Transnationalism describes a condition in which, despite great distances and notwithstanding the presence of international borders (and all the laws, regulations and national narratives they represent), certain kind of relationships have been globally intensified and now take place paradoxically in a planet-spanning yet common –however virtual- arena of activity” (447). En el caso que nos ocupa, no hay una gran distancia entre estas naciones, la frontera es un sitio real y cotidiano para la escritora.

Valdés, en los poemas recogidos en *Puentes y fronteras* y *Comiendo lumbre*, presenta un espacio conflictivo (la frontera) y mediante su poetización crea una escritura minoritaria que logra, a través de la intertextualidad y la recuperación de la cultura popular, un dispositivo colectivo de enunciación y una denuncia política.

El espacio poético en Gina Valdés se configura como un espacio físico. En sus poemas se produce un contacto continuo y regular entre los dos lados de la frontera, tanto en su primer libro en español *Puentes y fronteras* como en *Comiendo lumbre*, en el que mezcla el español y el inglés. Esta configuración de la frontera se ve claramente en el siguiente poema “Between two Worlds” de *Comiendo lumbre*:

I played hopscotch at the border back and forth I crossed two hundred times at least landing in Ensenada ...

I played hopscotch at the border landing in Los Angeles ...

I played hopscotch at the border men in green smile their green smiles never ask me for papers, my skin is light I crossed the border at least two hundred times border linea abstract barrier between my two concrete worlds. (16).

Este cruce constante hace de Valdés más que una migrante una transmigrante, ya que hay una comunicación e intercambio constante entre los dos lugares. La frontera se configura como un espacio de separación física y política entre ambos países, pero no es una separación histórica o cultural, y así lo expresa en la copla 8 de *Puentes y fronteras*: “Como todo mexicano / conoces muy bien tu historia, / que esta tierra que era tuya / está siempre en tu memoria.” (17). De esta manera, Gina Valdés reconfigura el espacio fronterizo, un espacio fronterizo que ha sido un tema esencial para los chicanos ya que como indica el crítico Juan Velasco: “The Mexican-Americans’ dislocation from their national territory (as consequence of historical facts such as the Mexican-American War of 1848 and migration phenomena) and their relocation in a foreign and unpleasant space have generated in Chicanos and Chicanas the necessity of redefining spaces” (314). Por lo tanto, los chicanos y las chicanas usan la frontera para generar contra-narrativas que no solo permiten construir un espacio de inclusión para los mexicoamericanos³⁹, sino que también deconstruyen uno de los mitos fundadores de Estados Unidos: el mito de la

³⁹Estas contra-narrativas han sido identificadas por críticas y escritoras chicanas como Gloria Anzaldúa, Cherrie Moraga, Terri de la Peña y Pat Mora. A este respecto se puede encontrar más información en Mary Pat Brady (*Extinct Lands, Temporal Geographies. Chicana Literature and the Urgency of Space*), Monica Kaup (*Rewriting North American Borders in Chicano and Chicana Narrative*), Rebolledo and Rivero (*Infinite Divisions. An Anthology of Chicana Literature*) y Rebolledo (*Women Singing in the Snow*).

frontera⁴⁰. Podemos decir, entonces, que la reconfiguración de este espacio es una de las características de la literatura chicana en general, y de las mujeres en particular. En este sentido, Mary Pat Brady, sugiere que “Chicanas not only create alternative representations of space, but also create a spatial theory which allows pointing out the importance that the configuration of spaces has in political, social, economic and cultural processes” (53)⁴¹. Sin embargo, la frontera muchas veces se ha configurado como un espacio imaginario, como una especie de versión contemporánea de *Nepantla* donde el sujeto puede construirse e hibridarse⁴². La frontera se convierte, de esta manera, en un significante para la crítica literaria, como indica Mary Pat Brady: “the *border* works as floating signifier for contemporary critical theory, which, in a consensual fashion, has settled on *border* to suggest an array of nebulous states” (*Extinct Lands* 54). Se olvida, entonces, la frontera real, que materializa la división entre dos naciones⁴³. Esta frontera real, sin embargo, sí aparece en los poemas de Valdés, por ejemplo en la copla 9 la frontera física existe y divide:

Entre las dos Californias
quiero construir un puente,
para que cuando tú quieras
te pases del sur al norte,
caminando libremente
no como liebre del monte. (*Puentes y fronteras* 18)

⁴⁰El mito fronterizo en la construcción de la identidad anglo-americana ha sido analizado por Sylvia Hilton y Cornelis. A. Van Minnen; Patricia Nelson Limerick; Paul Otto, y Richard White.

⁴¹Las escritoras chicanas a partir de los 80 reconfiguran la imagen de Aztlán; ya no será más “the homeland”, sino como indica Pérez-Torres: “Instead, it becomes the borderlands between various terrains. And it is the notion of the borderlands that has captured the contemporary Chicano imagination [...] Not a homeland, not a perpetuation of origin, the borderlands allude to an illimitable terrain marked by dreams and disruptions, marked by history and the hope of what history can be” (11-12). Esta noción de frontera la encontramos en Gloria Anzaldúa, Lorna Dee Cervantes y Ana castillo.

⁴²El historiador Miguel León-Portilla explica que *nepantla* es una palabra nahuatl que describe una sensación de desubicación y desarraigo; un estado de perplejidad e indefinición (672) que Francisco Fernández Buey define como un sentimiento de muerte y pesimismo que prevalece después de un choque cultural. Para Fernández Buey, “La relación entre sentimiento de muerte y *nepantlismo* [...] parece haber sido una constante en América” (96), pero como el mismo filósofo apunta no siempre es necesaria esa conexión entre *nepantla* y muerte o destrucción, “en algunos casos puede darse una resistencia a la aculturación, una asimilación, integración, mestizaje o complementación” (98).

⁴³Sobre la crítica a la frontera metafórica véase el artículo de Mary Pat Brady “The Fungibility of Borders”.

Este espacio material vuelve a tratarse en el primer poema de *Comiendo lumbre* “Where are you from?”. En este poema, como indica Brady, “the border is not invisible in this configuration. Rather, it affects the speaker bodily: her tongue feels the fissure. The schism occurs ‘on’ her tongue” (*Extinct Lands* 57). Así, la pregunta “Where you from?” en sí misma implica la necesidad de una pertenencia singular. Hace referencia a la pregunta a la que se somete siempre al extranjero, al otro: “The frequently hostile question Chicanas/os hear when are under suspicion of not belonging (here/there)” (Brady, *Extinct Lands* 57). Sin embargo, el sujeto poético no responde: “By refusing to answer the question directly, the speaker draws attention to the border’s splitting effects” (57). El poema ofrece “an allegory of the struggle between the constructed and the essential, the material and the metaphoric” (Brady, *Extinct Lands* 58) y muestra esa dualidad del migrante, que más que una hibridación produce un desdoblamiento, como indica Cornejo Polar:

el migrante es radicalmente descentrado, en cuanto construye alrededor de ejes varios y asimétricos, de alguna manera incompatibles y contradictorios de un modo no dialéctico. Acoge no menos de dos experiencias de vida que la migración, contra lo que se supone en el uso de la categoría de mestizaje, y en cierto sentido en el de concepto de transculturación, no intenta sintetizar en un espacio de resolución armónica; imagino — al contrario— que el allá y el aquí, que son también el ayer y el hoy, refuerzan su aptitud enunciativa y pueden tramar narrativas bifrontes y —hasta si se quiere, exagerando las cosas— esquizofrénicas (841)

En contraposición al tono celebrativo que hace Néstor García Canclini de la hibridación, el desplazamiento migratorio, según Cornejo-Polar:

duplica (o más) el territorio del sujeto y le ofrece o lo condena a hablar desde más de un lugar. De hecho sintetiza en su discurso dos experiencias, dos idiomas, dos sistemas culturales distintos. Que no necesariamente supone una síntesis, actuación de un sujeto que maneja una pluralidad de códigos que pese a ingresar en un solo rumbo discursivo no sólo no se confunden sino que preservan en buena parte su propia autonomía (841).

En este sentido, el yo poético de “Where you from?” se desterritorializa, se convierte en devenir por varias razones. En primer lugar, porque, como indica Brady, no se responde a la pregunta. Esto hace que, como explica Deleuze en *Diálogos*, se cree una escapatoria a la misma: “El *quid* no está en responder a las preguntas, sino en escapar, en escaparse de ellas” (2). En segundo lugar, porque el poema es en sí mismo un movimiento: “Soy de aquí y soy de allá from

here and from there” (*Comiendo lumbre* 9). El poema se convierte así en un devenir, en un fenómeno de doble captura, en el sentido que una acción captura a la otra y viceversa⁴⁴. No se trata de que uno asimile al otro ni que se asocie con el otro. La doble captura modifica ambas acciones. Cada acción le roba una parte a la otra, de manera que componen algo diferente. Hay una “evolución no paralela”: no se trata de dos procesos semejantes, paralelos o que se desarrollan hacia un mismo fin. Cada proceso es heterogéneo respecto del otro. Sus acciones no tienen el mismo sentido o la misma dirección. Sin embargo, se produce un encuentro de ambos movimientos: “del otro lado y de éste crecí en L.A. y en Ensenada my mouth still tastes of naranjas con chile soy del sur y del norte crecí zurda y norcada cruzando fron teras [sic] crossing San Andreas tartamuda y mareada” (*Comiendo lumbre* 9). Esta doble captura la volvemos a encontrar en el poema “Between Two Worlds” en el que se habla de esa línea “between my two concrete worlds” (*Comiendo lumbre* 16); dos mundos reales, concretos que no se mezclan pero que el sujeto poético cruza continuamente: “I crossed the border at least two hundred times border linea abstract barrier” (*Comiendo lumbre* 16). Como se puede observar, se produce un desplazamiento continuo: en la lengua, en el espacio y en la política. Estos desplazamientos son los que permiten escribir desde una “literatura menor”, de esta manera la obra de Valdés se configura como una escritura minoritaria que permite conexiones temporales (con experiencias pasadas por la comunidad chicana) e intertextuales (con otras tradiciones literarias especialmente la hispanoamericana).

A continuación pasaremos a estudiar cómo se dan esos elementos característicos de la llamada literatura menor en los poemas de Valdés.

2.2. Escritura minoritaria e intertextualidad en *Puentes y fronteras*

“Al escribir se proporciona escritura a los que no la tienen, y éstos a su vez proporcionan a la escritura un devenir sin el cual no existiría”

Claire Parnet y Gilles Deleuze (*Diálogos* 20)

⁴⁴“Los devenires no son fenómenos de imitación ni de asimilación, son fenómenos de doble captura, de evolución no paralela; de bodas entre dos reinos. Y las bodas siempre son contra natura. La boda es lo contrario de una pareja” (Deleuze y Parnet *Diálogos* 4).

La escritura en Gina Valdés persigue una unión con la comunidad. En este sentido, podemos afirmar que Valdés es una escritora “minoritaria”, según la definición de Deleuze: “Que el escritor sea minoritario significa que la escritura encuentra siempre una minoría que no escribe; y no es que la escritura se encargue de escribir para esa minoría, en su lugar o a propósito de ella, sino que hay encuentro, encuentro en el que cada uno empuja al otro, lo arrastra en su línea de fuga, en una desterritorialización conjugada” (*Diálogos* 22). Las coplas de Gina Valdés son precisamente ese encuentro, el encuentro entre la oralidad y la escritura. La oralidad es una de las características que más se ha asociado, por diferentes razones, con la literatura escrita por mujeres y con la literatura chicana⁴⁵. En el caso de Gina Valdés, lo que nos interesa es el punto de encuentro entre oralidad y escritura, encuentro que se produce en el libro. Como indica Martín-Rodríguez en un análisis de *The House of Mango Street* de Sandra Cisneros, el libro es la casa, es “el texto literario que crea el espacio ficcional que es Mango Street, la casa representa al libro” (“The Book” 250). El libro así: “se convierte en el espacio literario en donde el individuo encuentra un ámbito personal desde el cual relacionarse con el grupo” (“The Book” 254). Precisamente para comunicarse con la comunidad, el lector elegido⁴⁶, muchos autores buscan un medio que les permita, como indica también Martín-Rodríguez a propósito de *Y no se lo tragó la Tierra*, minimizar la distancia entre el texto escrito y la narración oral (“Voces, gestos y signos” 11). Para llevar a cabo ese acercamiento, Gina Valdés elige para su primer libro de poemas, *Puentes y fronteras*, la copla. La Real Academia Española define copla como “[c]omposición poética que consta solo de una cuarteta de romance, de una seguidilla, de una redondilla o de otras combinaciones breves, y por lo común sirve de letra en las canciones populares” (*Diccionario de la Real Academia Española* s.p), es decir, que la copla es más para ser oída que leída. Este propósito de la autora de ser escuchada más que leída se transmite ya

⁴⁵Como indica Pérez-Torres: “Many critics cite the connection between the narrative and folkloric tradition of the corrido and contemporary expressions of Chicano poetry. Some critics (Limón, the Paredeses, the Saldívares) argue that these connections convey a sense of tradition and generation; others (MacKenna, Grajeda) propose that they signal decline and degeneration. Still other critics tease out the mythical and archetypal dimension deployed by Chicano poets, arguing that this reveals the underlying universality of the literature (Bruce-Novoa, Gonzales, González, Lomeli) or that it grounds the texts within particular historical, political, and cultural constellations (Alarcón, Klor de Alva, Chabram, Sommers). (209).

⁴⁶Esta autoridad textual del productor u originador de un texto ha sido desafiada por conceptos tales como “la muerte del autor” de Roland Barthes, lo que ha abierto posibilidades de ampliar el poder discursivo a otras esferas de la representación entre las que se incluye también al público lector. Importante en este punto es la teoría de la recepción que Martín-Rodríguez incorpora a la crítica literaria chicana; véase su libro *Life in Search of Readers: Reading (in) Chicano/a Literature*.

desde la primera copla, titulada “Despierto escribiendo coplas”; la autora escribe: “porque me gusta cantar y contar, porque es el deseo / reprimido de todo poeta, porque pocos pueden leer / pero muchos pueden oír” (*Puentes y fronteras* 2). Gina Valdés busca una forma de escribir que no la aleje de la cultura oral; por eso, aunque se defina como poeta (no es una cantante con vocación de poeta sino al contrario es una poeta con vocación de cantante), la escritora se sabe escritora y da un paso a la oralidad. En estos versos la autora explica que escribe las coplas para cantar y porque quiere que sus destinatarios sean aquellos que no pueden leer; la autora, de esa manera, establece un público: aquellos que pueden leer (unos pocos) y todos los que no pueden pero están dispuestos a escuchar. Se produce la contradicción entre escribir/cantar, pero a través de esta contradicción se da un encuentro. Escribir y contar es lo mismo cuando se escribe para el pueblo, y esto lo consigue Valdés mediante el uso de la copla. En este sentido, la recuperación de la oralidad en Gina Valdés no se da sólo como elemento de autoafirmación propio de los discursos postcoloniales, que pretenden —como indica Pérez-Torres— “to construct a self-identity whose premise rests on devalued forms of knowledge and history” (26), sino que conlleva también, parafraseando a José David Saldívar, una reconciliación de la experiencia personal con la colectiva⁴⁷. La oralidad, en este caso, como indica Manuel M. Martín-Rodríguez en referencia a la obra de Rolando Hinojosa, “no es un mero recurso a la palabra ni una técnica literaria (valga la paradoja), sino una forma de vida determinada que conlleva una específica visión del mundo” (*Rolando Hinojosa* 79)⁴⁸.

La recreación de la oralidad en *Puentes y fronteras* es una forma de fijar por escrito la situación que viven las personas que deben atravesar la frontera como medio de supervivencia, en concreto en las zonas fronterizas de California, como ocurre en las coplas 6 y 11:

Necesitan tu trabajo
tú necesitas comer,
la frontera sólo sirve
para fregar y barrer (*Puentes y fronteras* 12)

...

⁴⁷Refiriéndose al uso del corrido en la literatura chicana, José David Saldívar afirma que “The corrido’s function is to reconcile individual experience into a collective identity (“Towards a Chicano Poetics” 12).

⁴⁸Martín Rodríguez apoya su teoría citando a Yolanda Broyles. Para Yolanda Broyles, la obra de Hinojosa está basada en su reproducción literaria de una cultura oral, definida como forma de relacionarse el individuo con su comunidad en conjunción con intercambios verbales (112); la participación en los mismos, añade Broyles, tiene un efecto de integración espiritual en el mundo de la comunidad (113) [*Rolando Hinojosa* 79].

El día que te pregunté
-¿por qué cruzaste el alambre?
Bien rápido respondiste,
-El hambre, querida, el hambre (*Puentes y fronteras* 22)

De la misma manera, Gina Valdés utiliza las coplas para hacer referencia al conflicto étnico y cultural que vive el chicano, y sigue una tradición dentro de la literatura chicana de utilizar lo oral como método de resistencia. Así lo explica Martín-Rodríguez, quien, al hablar de la oralidad en *Klail City Death Trip Series*, afirma que “la fuerte presencia de lo oral en la serie remite, además, a una fuerte tradición de resistencia en la zona ya que, como ha notado Américo Paredes, el folklore chicano gira principalmente en torno al conflicto étnico y cultural que está en la base de la identidad del grupo” (*Rolando Hinojosa* 79), y esa misma alusión al conflicto se da en la Copla 8: “Como todo mexicano / conoces muy bien tu historia, / que esta tierra que era tuya / está siempre en tu memoria” (*Puentes y fronteras* 16).

Otra de las formas de recuperar la tradición oral es el uso de figuras tradicionales de la literatura chicana, como la figura de “la curandera”, que aparece en el poema “Curaciones” del libro *Comiendo lumbre* y en el cuento “Josefina’s Chickens” incluido en la antología *Infinite Division* de Rebolledo y Rivero.

En *Puentes y fronteras* llama la atención la constante presencia de “la llorona” que aparece en las coplas 2, 3, 4, 5, 6, 40, 41, 42, 43 y la titulada “Oyendo voces”; en todas ellas la figura de la llorona representa a la madre tierra que llora por sus hijos mexicanos, quienes se ven obligados a cruzar la frontera para trabajar, y que se enfrentan a la muerte y a la deportación. De esta forma, la llorona se convierte en símbolo de todos los oprimidos que se niegan a guardar silencio. Su lamento es, como sugiere Valdés, el preámbulo de una lucha más activa, como refleja la copla 40: “pero pase lo que pase / no hay que quedarse calladas, / porque al pez que se duerme / se lo lleva la fregada” (*Puentes y fronteras* 74).

Como hemos visto, en la obra poética de Valdés la cultura popular es un elemento fundamental, pero se mueve y se cruza con “la alta cultura” y con las experiencias personales de la autora. Estas conexiones son comunes en la literatura en general y, como indica Pérez-Torres, también en la literatura chicana: “In one form or another, the literature is traced by an intricate play of historically marked discursive practices. It moves through an odd nexus where popular culture—folk poetry, indigenous lore, balladry, religious ritual—meets an elite cadre of

European-American cultural products-the ‘high’ art that is the currency of institutional education” (54). Este es el caso de Gina Valdés, ya que la autora obtuvo una maestría en literatura española en la Universidad de California, San Diego, donde recibió clases de Carlos Blanco Aguinaga, gran conocedor de la literatura española de la Generación del 27 y experto en la poesía de Antonio Machado. Este hecho marca su obra, en la que encontraremos una intertextualidad con autores de la “alta cultura” que permite la intersección de textos populares y literarios, así como de las perspectivas subjetivas y objetivas, como se ha visto en las coplas que hacen referencia a la llorona, Las coplas de Gina Valdés tratan de recuperar el folklore, de esta manera se da una unión con la poesía chicana escrita en el periodo denominado “del movimiento”, el período que Cordelia Candelaria en *Chicano Poetry* denomina como “Phase I: Movement Poetry 1967-1974”, basándose en “primary thematic oppositions: raza nationalism vs universalism, Mexico and Aztlan vs. The United States, equity and justice vs. racism, tradition and communalism vs. capitalism, holism and pre-Americanism vs. Euro-Western worldview” (22). Una poesía que, como indica Bruce-Novoa, está destinada a ser leída en voz alta ya que aspira a ser popular (*Chicano Poetry: A Response to Chaos* 13); sin embargo, Valdés escribe en los 80 y el uso de la cultura popular es complejo: elige la copla y no el corrido, y esta recuperación de “lo popular” se asemeja mucho a cómo han utilizado el folklore algunos autores denominados “canónicos” como Antonio Machado o José Hernández. Para Antonio Machado, el folklore es más que la historia: “es nuestro pasado histórico, sumado al proceso de tradición y al hombre actual” (*Poesía y prosa* 345). Machado reconoce el valor cultural del folklore, ya que lo considera portador de la voz del pueblo y de la tradición.

En su ensayo “El poeta y el pueblo”, Machado conceptúa el folklore como “una cultura viva y creadora” (*Poesía y prosa* 342). Valdés, en cambio, lo identifica con la copla que define como “útil y mágica” (*Puentes y fronteras* 2). A pesar de su distanciamiento temporal y geográfico, tanto Machado como Valdés escriben para el pueblo y por ello utilizan la copla. Valdés “Despierto escribiendo coplas”, escribe: “porque la rima acaricia la testa dura” (*Puentes y fronteras* 2), y Machado “prefiero la rima pobre, / la asonancia indefinida [...] la rima verbal y pobre, / y temporal, es la rica” (*Poesía y prosa* 346). La copla les permite recuperar la cultura popular, pero sin duda ambos tienen un gran conocimiento de la alta cultura, y combinan el saber popular con el culto. La conexión entre Antonio Machado y Gina Valdés coincide plenamente en lo referente a lo popular. Si quedara alguna duda de la influencia en Valdés de otros poetas

Europeos y latinoamericanos asociados con la alta cultura, la autora más adelante lo deja explícito en la copla “Oyendo Voces”:

Inés y su tumba la la la
tumba la le le
Federico, su lunada y su lutodo
Antonio, sus caminos y sus fuentes
Pablo y sus rocas que suspiran
César y su cerebro despeinado (*Puentes y fronteras* 4)

La intertextualidad es clara: la poeta canta (escribe para los que no leen) pero se alimenta de los versos de los grandes poetas, como Sor Juana Inés de la Cruz, Federico García Lorca, Antonio Machado, César Vallejo. Sus voces se encuentran en las coplas que canta la autora. De esta manera se vuelve a producir una oposición. Antes era entre lo oral (cantado) y escrito y ahora entre lo canónico y lo popular, como muestra la copla “Oyendo voces”

Rosalía con su guitarra y sin ella
sin su sonrisa y con ella
el michoacano que me dio una canción en cada beso
el que se escapó de la migra
los que no se escaparon
los que se pierden en los cerros
los que se pierden en las ciudades
los que se encuentran
los copleros folklóricos
los copleros comprometidos
los copleros enamorados
las coplas de la Llorona
las copleras anónimas
sus ánimas. (*Puentes y fronteras* 72)

En esta copla la autora mezcla alusiones a la alta cultura, mencionando a poetas que se relacionan con la alta cultura, para cantarle a su pueblo (el chicano) utilizando figuras de su folklore (la llorona). Esa misma oposición la encontramos en “Despierto escribiendo coplas”: “...aunque no todo lo que / perdura es bueno-ahí están la frontera, la migra, el / ego, la bella durmiente, la bruja mala-porque / como decía Sor Juana, simón que sí me como esa / manzana” (*Puentes y fronteras* 2). Convierte el poema “Silvio, tu opinión va errada” de Sor Juana Inés de la Cruz (“Mas si el amor hace hermosas, / pudiera excusar ufana / con merecer la manzana / la contienda de las diosas [218]) en “simón que sí me como esa / manzana” (*Puentes y fronteras* i). A través de este diálogo intertextual, se combinan alusiones a autores considerados de la alta

cultura y a la cultura popular⁴⁹, no como afán de desautorizar los textos hegemónicos y desestabilizar las convenciones literarias, sino con el deseo de que se encuentren, de convertirlas en el devenir al que se refiere Deleuze, en este caso devenir “alta cultura / cultura popular”.

Este uso de la cultura popular nos recuerda también al uso que hace de la vida del gaucho José Hernández en su obra *Martín Fierro*, ya que la copla 7 de Gina Valdés recuerda a los versos de *Martín Fierro*:

La posición de la migra
ya la tenemos bien clara,
si necesitan trabajo
al obrero dan entrada,
y cuando no necesitan
lo botan de una patada (*Puentes y fronteras* 14)

En *Martín Fierro* leemos:

Él anda siempre juyendo,
siempre pobre y perseguido,
no tiene cueva ni nido,
como si fuera maldito,
porque el ser gaucho... barajo!
el ser gaucho es un delito (Hernández 23)

Gina Valdés y José Hernández narran la historia del chicano y del gaucho respectivamente. Ambos cuentan las penas que viven estas figuras y que muchas veces están fuera de la ley. Valdés y Hernández recogen los gritos del pueblo, sintetizan el lenguaje común y crean una canción para el pueblo. Las dos obras, *Puentes y fronteras* y *Martín Fierro*, tienen un lenguaje deliberadamente plebeyo e imágenes derivadas de los trabajos rurales. Se trata de un lenguaje que estudiosamente quiere ser rústico, y ambos abordan grandes temas abstractos con inocencia, como el tiempo, la eternidad, el canto de la noche y el canto del mar. Sin embargo, a pesar de estas similitudes, uno, *Martín Fierro*, se convierte en el libro nacional de un país y el otro pasa desapercibido. La literatura chicana es marginal en los Estados Unidos y, además, el texto está escrito por una mujer y en español. Todo esto impide a *Puentes y fronteras* convertirse en una obra canónica. Los poemas de Gina Valdés no encajan en el movimiento chicano del momento, que busca más un pasado indigenista y utiliza el inglés como lengua preferente y, por

⁴⁹Se trata de desacralizar la literatura, y en este proceso surge la cuestión de la comprensión. Según Deleuze, en la literatura menor “las cuestiones de dificultad o de comprensión no existen. Cada uno comprende perfectamente lo que potencia sus fuerzas y se lo apropia, lo roba, lo captura” (*Diálogos* 4). El poema de Valdés no será el mismo para el que ha leído los poemas de Sor Juana Inés de la Cruz.

supuesto, no encaja en la literatura anglo-americana. Debemos señalar que, de hecho, *Martín Fierro*, como indica Borges, no siempre poseyó el mismo valor. El éxito de público que obtuvo no fue acompañado del de la crítica, que en un principio lo juzgaba como un libro inferior que cuenta la historia de un vulgar desertor que degenera en malévolo (19). Será el poeta y crítico argentino Leopoldo Lugones quien empiece a exigir para el libro el nombre de epopeya. Lugones recupera la idea de que cada país debe tener un libro de este tipo. Así como Italia tiene *La divina comedia* y España *El Quijote*, Leopoldo Lugones declara que Argentina ya tiene el suyo, que es *Martín Fierro* de José Hernández. Como vemos, el éxito del libro de José Hernández va unido al concepto de nación, que es precisamente lo que está ausente en buena parte de la literatura chicana. Por esta razón esta literatura nos lleva a formularnos el concepto de literatura nacional: ¿Qué hace una literatura nacional: la lengua, el origen del escritor, el tema tratado? Anne-Marie Thiesse, en *La creación de las identidades nacionales*, ha señalado que la interrelación entre literatura y nación ha dejado un poso histórico en la manera de interpretar las obras literarias y también de escribirlas durante todo el período moderno (34). Una de las evidencias más claras en este sentido es la acuñación de una literatura nacional, ligada de una u otra manera a los estudios literarios modernos y al establecimiento y percepción de tradiciones que permitiesen establecer continuidades históricas y caracterizaciones generales de la literatura ligada a eso que sobre una base lingüística, étnica o política, se llama nación. Pero ¿qué sucede con las literaturas étnicas que se dan en el seno de naciones que no consideran estas manifestaciones literarias como nacionales? En los Estados Unidos la literatura chicana no se ha considerado una literatura nacional, y mucho menos la escrita en español, ya que se ha configurado la literatura angloamericana como la literatura nacional. La literatura chicana se encuentra de esta forma desposeída de la protección institucional o política que tienen las literaturas nacionales y fuera del objeto de enseñanza y de debate públicos, al no considerarse expresión visible de una identidad y una legitimidad vinculadas a la formación estatal. La literatura chicana abre así el debate de qué es una literatura nacional y el papel que juega la lengua en él, debate que por otra parte no es nuevo, ya que frente al principio de homogeneidad comunitaria y al empleo exclusivo de una lengua, ha habido críticos que en su definición de literatura nacional no se han acomodado a los límites de una sola lengua⁵⁰. Vemos aquí la complejidad de la literatura chicana

⁵⁰Nos referimos al estudio de las literaturas nacionales europeas y en concreto a la literatura nacional española. Frente a la idea de que literatura nacional descansaba en las lenguas vivas de uso extendido en una comunidad,

y la posibilidad de desterritorialización que conlleva ya en el mismo uso de la lengua⁵¹. Pasamos ahora a estudiar cómo se da esta desterritorialización del lenguaje en la obra de Valdés para luego tratar el dispositivo colectivo de enunciación y finalmente su contenido político.

2.3 Desterritorialización del lenguaje

“Tener estilo es llegar a tartamudear en su propia lengua”
Claire Parnet y Gilles Deleuze. *Diálogos* (5)

La mayor parte de la obra poética de Gina Valdés está escrita en español, elección que obedece no solo a la intención de reclamar una tradición popular oral, sino también a la intención de reclamar la pertenencia a una tradición literaria culta, que la autora deja de manifiesto con la intertextualidad que hemos analizado en el apartado anterior⁵². A pesar de este uso mayoritario del español, la autora utiliza el cambio de lengua entre inglés y el español, sobre todo en los poemas incluidos en *Comiendo lumbre*, donde este cambio de lengua representa el cruce de frontera que vive la autora y su experiencia bicultural. La frontera está representada en la lengua, como se ve en el poema “Where you from”:

crecí zurda y norteadada cruzando fron teras crossing San Andreas tartamuda y mareada
where you from? Soy de aquí y soy de allá I didn't built this border that halts me the
Word fron
tera splits on my tongue (*Comiendo lumbre* 9)

La división espacial (la frontera) divide la lengua “the word fron / tera splits on my tongue” (9). La construcción y el despliegue de diferentes códigos lingüísticos ofrecen un tercer espacio, “una línea de fuga” que abre vías que van más allá del simple dualismo (Pérez-Torres 215)⁵³. Esta

enfrentadas no sólo al latín o el griego, sino también al sajón, al árabe o a al hebreo, surgen historiadores y estudiosos como José Amador o Marcelino Menéndez Pelayo que sostuvieron en el siglo XIX, una visión de la literatura española que no se acomodaba a los límites de la lengua castellana ni aceptaba sin más la omisión del latín, el árabe o el hebreo.

⁵¹En relación a este punto Pérez-Torres afirma que “the combination of races, ethnicities, cultures results from an incessant and ruthless history of dispossession. This history leads to a profound deterritorialization, which enables possibilities for configurations of personal and cultural identifications” (211).

⁵²Esta misma razón se ve en la utilización del español que hace Miriam Bornstein, tema que analizaremos con más detenimiento en el capítulo dedicado a su obra.

⁵³Concepto acuñado por Deleuze: “La línea de fuga es la ruptura de la homogeneidad, es la marca de la discontinuidad, es lo que escapa al poder establecido. La línea de fuga es exterior al sistema” (*Diálogos*, nota 35: 7).

tercera vía da la posibilidad del “tartamudeo” al que hace alusión el verso “tartamuda y mareada” del poema “Where you from” (*Comiendo Lumbre* 9). Como indica Deleuze, “tener estilo es llegar a tartamudear en su propia lengua. Y eso no es fácil, pues hace falta que ese tartamudeo sea realmente una necesidad. No se trata de tartamudear al hablar, sino de tartamudear en el propio lenguaje” (*Diálogos* 6). Esto es precisamente lo que sucede en los poemas de Gina Valdés. En su poema “Between Two Worlds” (*Comiendo Lumbre* 16), los dos mundos vuelven a estar representados por el inglés y el español:

I played hopscotch at the border landing in Los Angeles primos and tías held out hands in East L.A. changarritos menudo for crudos smoking corn scent tortillerías broken windows
 chicharrones riñones corazones tripas panela salsa del pato red candles
 abarrotería del Chino Ramón Calle Ruíz pan dulce en mañanas frías Ensenada Calle Aldama Calle Obregón
 home home to familia of Mexicanos Los Angeles Whittier Indiana home home to familia of Chicanos rented three room peeling palace in Watts, forty dollars a month five dollars less
 than three cracked rooms in Maravilla (16)

No obstante, no hay una división clara; en Los Ángeles hay inglés y español: “in East L.A. Changarritos menudo for crudos smoking corn scent tortillerías broken windows” (*Comiendo lumbre* 16). En Ensenada, como muestra el poema “Between Two Worlds”, hay español e inglés: “pan dulce en mañanas frías Ensenada Calle Aldama Calle Obregón / home home to familia of Mexicanos” (*Comiendo lumbre* 16). Como se observa, se forma una especie de mestizaje que sirve para expresar la imposibilidad de un simple dualismo. Además, de esta forma también se está estableciendo una relación con el lector ideal, aquel que hable tanto el español como el inglés, como indica Pérez-Torres “the interlingual Chicano text defines its readership. [...] The literary texts reconstruct a voice, portray a community, enact a union between linguistically apt readers” (214). La autora utiliza el cambio de lengua cuando describe espacios, experiencias y situaciones en las que el uso de ambos idiomas es común, como en el poema “Working Women”, cuando describe la prostitución y el ambiente de las bandas en la ciudad de Los Angeles:

Mi amigo, un cholo transplantado, anda todo alocado con su Monte Carlo amarillo con swivel bucket seats, sun roof y quadrophonic sounds. Me lleva low riding por El Cajon a mirujear
 a las rucas on display this working night, una con sus tight red pants boogying on the curb, fast gone, una gordita con su little skirt hasta el ombligo y su fake fur, otras dos waiting

sentadas for a trick, y el chota con sus two fast guns acercándoseles a otras dos, y ahí into Winchell's Donuts entra el pimp con sus red pants, white shirt y su cocked felt hat, y yo no

sé que ando aquí cruising so low, mirujeando this working women's scene, thinking of what rucas and rucos do to pay their rent and eat, I, a poet hustling hot verbs, a teacher selling

brainwaves in the S.D. red light school district, feeling only un poco mejor than these rucas of the night, a little luckier, just as worn, my ass grinded daily in this big cathouse U S A, que

a todos nos USA, una puta más in this prostitution ring led by a heartless cowboy pimp. (*Comiendo lumbre* 58)

Esos cambios de lengua forman una línea de fuga de la elección entre el inglés y el español. De hecho, con este poema, Gina Valdés presenta una alternativa. Este poema se ha alejado de la incomunicación que se daba en el poema “adres” de Alurista: “adres / occupation / age / marital status / -perdone... / yo me llamo pedro” (*Floriscanto* 56). Cordelia Candelaria argumenta que este poema representa “the sterile impersonality of Yankee culture in its dominance over ethnic minorities” (“Code-Switching as Metaphor” 93). Aunque dicha incomunicación e imposición del inglés sigue vigente (sobre todo como imposición de lengua literaria), las escritoras tratadas en esta tesis han logrado reivindicar y desterritorializar el uso de ambas lenguas.

2.4 Dispositivo colectivo de enunciación y contenido político

En este apartado analizaremos cómo logra Valdés un dispositivo colectivo de enunciación y le da voz a una comunidad marginal, y cómo se manifiesta el contenido político característico de la literatura menor. La condición marginal de las autoras chicanas que escriben en español hace que en sus obras el aspecto político tenga una gran importancia. Como indican Gilles Deleuze y Felix Guattari: “La literatura menor es completamente diferente: su espacio reducido hace que cada problema individual se conecte de inmediato con la política” (*Kafka* 29). De hecho, la historia de los chicanos es una historia de opresión política y cultural que empieza con la firma del tratado de Guadalupe Hidalgo y continúa en la actualidad. En el escenario de la política nacional norteamericana, el chicano se encuentra en la periferia del poder. La producción cultural chicana refleja y reflexiona sobre este hecho. La situación de los chicanos ha variado a lo largo de la historia y las chicanas han atravesado una variedad de terrenos sociales y culturales que les permiten situarse en diferentes discursos. En su libro *Chicano Politics*, el historiador y

poeta Juan Gómez-Quiñones analiza la situación política de los mexicoamericanos y distingue perspectivas actuales además de tres etapas: de 1941 a 1960, de 1960 a 1970, de 1970 a 1980; de forma esquemática a cada fase se le podría asociar una determinada producción cultural. Sin embargo, como el mismo Gómez-Quiñones manifiesta, la población mexicoamericana no es un grupo homogéneo sino heterogéneo, en el que intervienen otros factores como “racial characteristics; length of residence; sense of identity and culture; use of Spanish; type of English; acculturation, deculturation, and education; occupation of family and of self; assimilation into Anglo society; urban or rural residence; and experience of discrimination...regional and local, regional and economic patterns” (14). Por eso, su historia política, como la historia de su producción cultural, no puede leerse de una forma meramente cronológica, como hemos indicado al principio del capítulo.

En las escritoras que analizamos es fundamental ver su obra no solo de forma cronológica, especialmente en el caso de Gina Valdés, ya que publica *Puentes y Fronteras* en 1981. El libro es una autopublicación que pasa desapercibida por la crítica y la reedita en 1996 Bilingual Press/Editorial Bilingüe. En la obra, la autora utiliza el español en un momento en que la mayoría de las obras chicanas están escritas en inglés. *Puentes y fronteras* recupera el folklore, forma más utilizada por los poetas chicanos en los sesenta y utiliza consignas políticas populares en los años del Movimiento Chicano. Recupera, asimismo, la figura del “pinto” y del inmigrante indocumentado, introduciendo al mismo tiempo las reivindicaciones feministas, ecologistas de los ochenta y denunciando problemas políticos transnacionales (como los de El Salvador, Nicaragua y Cuba). Por todas estas razones, la obra de Gina Valdés se desterritorializa, sin perder de vista el hecho que “literal and figurative migration also remain linked to economic and political necessity” (Pérez-Torres 97-98). Estas características hacen de su obra “una literatura transnacional marginal” (Martín-Rodríguez, “Por herencia una red” 24) que tanto por la lengua como por la temática, crea diferentes conexiones temporales y culturales con la comunidad chicana, y al mismo tiempo hacen difícil una clasificación de su obra. Conviene en este punto, antes de seguir analizando el dispositivo colectivo de enunciación en la obra de Valdés, ver la dificultad de situar su obra, ya que esta dificultad de clasificación hace que su obra pueda desterritorializarse y plantearnos otro tipo de comunidad chicana. Veremos la continuidad y ruptura que se da en la poesía de Valdés con respecto a la poesía chicana anterior y coetánea, y cómo esto influye en la construcción de Valdés de este dispositivo colectivo de enunciación.

La división de la poesía chicana en cuatro fases que hace Cordelia Candelaria, a las que ya hemos hecho referencia, no sirve para clasificar la obra de Gina Valdés, ya que la obra poética de Valdés se mueve de una fase a otra. Algunos de sus poemas tienen características que la acercan a poetas de la primera fase. Por ejemplo, vemos similitudes entre la copla “Despierto escribiendo coplas” del libro *Puentes y fronteras* (“porque me gusta cantar y contar, porque es el deseo / reprimido de todo poeta, porque pocos pueden leer” [(2)], con el poema de Ángela de Hoyos “To Walt Whitman” (*Arise chicano and others Poems*): “órale, carnal / mundo-poeta / demócrata profeta / te traje / una guitarra / -guitarra chicana- / pa’ que te avientes una canción / a lo ancho del camino / donde quepa mi pueblo / -mi raza indigenamericana / que busco en tu verso / pero no la veo” (18). En ambos poemas, en el de Valdés y en el de de Hoyos, hay un vínculo con la comunidad y se resalta la importancia de la transmisión oral. Además, en los dos poemas hay una intención de describir al inmigrante y su trabajo. En “Arise! Chicano” de Hoyos escribe: “I have seen you go down / under the shrewd heel of exploit- / your long suns of brutal sweat / with ignoble pittance crowned” (13). Estas palabras se hacen eco en la copla 18 de Valdés “En los campos de los valles / aran hombres sudorosos, / hombres con espaldas fuertes / y los corazones rotos” (*Puentes y fronteras* 32). Sin embargo, a pesar de estas similitudes, también encontramos mucha relación entre los poemas de Valdés y los escritos por los poetas de la denominada fase II, que se caracterizan por la mezcla del inglés y el español, como vimos que hace Valdés en los poemas “Where You From” y “Between Two Worlds” (*Comiendo lumbre* 9 y 16).

Al no encuadrarse en las características de una etapa concreta de la literatura chicana, sino compartir características con varias de ellas, los poemas de Valdés consiguen llegar a un público diverso. Por una parte, están en español con traducción en inglés (con lo que puede acceder también a un público sólo monolingüe) y sus temáticas tienen un fuerte contenido político con el que puede identificarse tanto un inmigrante recién llegado como alguien que por motivos históricos o personales esté sensibilizado con el tema. Por otro lado, su intertextualidad puede conectar de forma diferente con un público con una cierta formación cultural: “para los que leen y para los que no” (*Puentes y fronteras* 2). Esta poesía abre así un espacio de resistencia cultural que se refleja en el contenido político de sus poemas.

El contenido político del primer libro de Valdés, *Puentes y fronteras*, se manifiesta de varias maneras. En primer lugar, por la utilización del folklore que, como hemos mencionado en

el capítulo anterior, además de una conexión con la comunidad, representa en sí mismo un tipo de resistencia⁵⁴. En segundo lugar, por los temas tratados: la obra de Gina Valdés recupera figuras que a lo largo de la historia chicana han ayudado a cristalizar las preocupaciones políticas del chicano, como el inmigrante, el pinto y el “cholo”. La poeta incorpora, además, nuevas temáticas que surgen como consecuencia de la evolución de la comunidad chicana: el feminismo, el lesbianismo, el ecologismo, la prostitución y el mundo de las bandas en los barrios de Los Ángeles. Gina Valdés aborda estos temas desde una perspectiva marxista, ya que su interpretación de las injusticias sociales se enmarca dentro del materialismo histórico, como en la copla 12: “Injusto que es este mundo/ miserias por todas partes, / riquezas, tantas riquezas / y tan mal que se reparten.” (*Puentes y fronteras* 24)⁵⁵.

La solución a estas injusticias pasa por una lucha activa, como se muestra en las coplas 13 y 14:

En todas partes del mundo
la gente se está quejando
con palabras y con rifles
el pobre está reclamando
el pan que le hace falta
que al rico le está sobrando”(*Puentes y fronteras* 24)

...
unos siguen oprimiendo
y otros se siguen dejando,
y otros que no se dejan
pasan la vida luchando (*Puentes y fronteras* 23).

En la copla 15 Valdés llama a la organización y a la lucha: “si los agresores tienen / armas para combatir, / nosotros también tenemos / maneras de resistir” (*Puentes y fronteras* 26). De esta manera, se crea una relación entre la opresión que sufre el chicano y la opresión que soportan

⁵⁴“The corridos and other forms of folk poetry represent a type of political engagement, a response by the imagination to the repression and injustice felt on the sociopolitical level” (Pérez-Torres 12).

⁵⁵En relación a este tema conviene matizar que la idea del marxismo corresponde más a una adaptación hecha por pensadores postcoloniales, como Frantz Fanon, que vieron la incapacidad de la izquierda europea para entender el papel revolucionario que el lumpen proletariado tenía en el tercer mundo, frente al papel contrarrevolucionario de la minúsculas clases trabajadoras asociadas a las burguesías importadoras. El agente histórico deja de ser la clase trabajadora como se entiende en las sociedades del primer mundo. El inmigrante en Estados Unidos sufre un colonialismo interno que se relaciona más con el marxismo tercermundista que con el occidental.

todos aquellos que no son dueños de los medios de producción, en términos puramente marxistas como ocurre en el poema “Las manos”:

Estas manos, tan inmensas, tan pequeñas, dos chuparrosas, calladas, quietas, juntas, con un clavo atravesado de acero americano, se desatan, gritan, se cierran en un puño /de amargura, de coraje, de impaciencia, estas manos alzadas se abren, exigen lo mismo que producen, que están dando, estas manos sonríen en su triunfo” (*Comiendo lumbre* 62).

Esta misma intención se vuelve a repetir en el poema “Después del recital”: “Me ofrecen vino. ¿Blanco o tinto? me pregunta el poeta disidente ruso. Escojo el / tinto, hablo de las uvas amargas de California” (*Comiendo lumbre* 50).

La conexión entre el colonialismo interno y el externo, entre la explotación en el primer mundo y el tercero es bastante frecuente en la literatura chicana, como argumenta Pérez-Torres al analizar la poesía de Leo Romero y Ricardo Mora (129-134). El crítico explica que estos poetas crean vínculos con el Tercer Mundo: “the poem constructs connections between ‘First World’ minority struggle and ‘Third World’ antiimperialist struggles, this formulation remains a rich vein in Chicano poetic production” (130). Esta conexión tiene múltiples manifestaciones y se diversifica a lo largo del tiempo, pero impregna de alguna forma la poesía chicana. En el caso de Valdés, la relación con Latinoamérica se configura en un proyecto político claro, que queda de manifiesto en “Quiero escribir un poema de amor” (*Comiendo lumbre* 59), que recuerda al poema de Yván Silén “voy a escribir un poema”⁵⁶.

Quiero escribir un poema de amor a aquel joven poeta cubano que se quedó en Cuba armando con poemas el futuro mientras su madre y amigos tomaban un barco al pasado.

Quiero escribir un poema de amor a aquel poeta nicaragüense que recita: amor revolución Cristo la palabra, recita la letanía que vive, vive la letanía que canta.

Quiero escribir un poema de amor a aquel poeta salvadoreño que, como otros poetas que cantan la verdad, pagó sus palabras con su aliento.

⁵⁶Voy a escribir un poema que sepa a Molotov al Che
Comandante en armas de la poesía de guerrilla
Voy a escribir un poema con sangre
Que grite.
¡PATRIA O MUERTE! (Iván Silén 470)

Quiero escribir un poema de amor a todos los poetas conocidos y desconocidos desde las selvas de Brazil hasta los desiertos de México, desde las montañas de Bolivia hasta los valles de California, que aman la revolución de la palabra y dan la palabra a la revolución. (*Comiendo lumbre* 59)

Esta forma de manifestar su vinculación política, en los ochenta⁵⁷, le ha valido poca atención de la crítica literaria o incluso muy malas críticas. Un ejemplo es la reseña de Rafael Antúnez sobre el libro *Comiendo lumbre*, en donde afirma que los poemas amorosos y “panfletarios”, a excepción de “Where You From” o “Between Two Worlds”: “resultan ser la parte más floja del libro. Vale la pena detenerse un momento en estos poemas finales sólo para remarcar lo inútiles e inocentes que resultan a estas alturas” (128). Considero que en estos poemas Valdés recupera la forma poética popular en de los sesenta intencionadamente. A través de “ese simplismo”, la autora busca la conexión con un público determinado y de alguna manera reconceptualiza las insignias políticas utilizadas por el Movimiento Chicano y añade otras reivindicaciones más propias de la poesía contemporánea como el eco-feminismo o el lesbianismo, sin olvidar figuras tradicionales de la poesía chicana como “el migrante”, “el pinto” o el “cholo” (versión actualizada de “el vato”).

2.4.1 El inmigrante

La historia de la mayoría de la población chicana implica en algún momento una llegada a los EEUU y en muchos casos una movilidad que continúa dentro del territorio estadounidense. Por eso, la migración se convierte en metáfora de la posición del chicano en los Estados Unidos (tanto literal como figurativa) que conecta con su desplazamiento económico y social. Como indica Pérez-Torres: “The figure of the migrant, in addition to evoking personal or family histories of entrance into the United States, crystallizes the sense of displacement and decentering that comprises something of Chicano experience no matter what social class, no matter where situated. This displacement is crossed with a sense of disempowerment” (105).

Esta historia de migración ha cristalizado en la literatura chicana cualquiera que sea la clase o generación. El migrante se convierte en la figura paradigmática del desplazamiento, la opresión y finalmente de la rebelión. Desde los corridos, encontramos la figura del migrante, que

⁵⁷Específico en los ochenta, porque si estos poemas hubieran sido escritos en los años 60 no hubieran desentonado ni por la forma ni por el modo con la producción poética chicana del momento.

se convierte en el héroe, en corridos como “El inmigrante”, “El ilegal” y “El corrido del pensilvano”, el migrante es cualquier hombre, que quizás no pueda acabar con la dominación de los que le oprimen, pero cuya actitud de resistencia le ayuda a mantener su dignidad e independencia en situaciones amenazantes. Estos corridos exaltan una personalidad colectiva, pero no es el único género que se ocupa de la experiencia migratoria. En la literatura chicana encontramos numerosas novelas que narran esta experiencia migratoria, novelas como *El sol de Texas* de Conrado Espinoza en 1926 nos habla de los trabajadores mexicanos en los Estados Unidos. En 1928 Daniel Venegas también nos cuenta las peripecias de un mexicano en los Estados Unidos en su novela *Las aventuras de Don Chipote o cuando los pericos mamen* y otras novelas (como *Pocho* de Antonio Villareal, *Mexican Village* de Josefina Niggli, *Chicano* de Richard Vazquez o *The Plum Plum Pickers* de Raymond Barrio) se ocupan en la ficción de estas experiencias migratorias y choques culturales.

Dentro de la poesía chicana, el migrante ha cristalizado numerosas posiciones políticas, como fuerza de trabajo, como indocumentado, inmigrante, extranjero ilegal y mojado. El tratamiento de la figura del migrante ha ido variando. En algunas ocasiones, el migrante inspira la búsqueda por una justicia social y la igualdad, pero se crea una gran distancia entre el mundo del trabajador y el del poeta; el inmigrante campesino asume un rol romantizado y distante, más de objeto que de sujeto. Esto lo vemos por ejemplo en el poema “El inmigrante” de Abelardo Delgado (1969), en el que el poeta crea un himno con la figura del inmigrante como víctima. Sin embargo, en *I am Joaquín* (1967) de Rodolfo “Corky” González el migrante adquiere un papel de resistencia política. Este papel del migrante más activo lo encontramos también, por ejemplo, en el poema de Ricardo Sánchez “Migrant Lament” (1973). En Ricardo Sánchez el migrante se va configurando como una vanguardia revolucionaria y en “Que hay otra voz” (1972) de Tino Villanueva se enlaza la vida cotidiana del migrante (de necesidad) con la búsqueda de justicia: “hay que comer , hacer pagos, sacar la ropa / del Lay-Away; ’55 Chevy engine tune-up; / los niños en seventh-grade piden lápices / con futuro” necesidades cotidianas que ya se anuncian como cargadas de futuro, el poema concluye con la imagen de los campesiones en los campos pero en huelga “las huelgas siembran un día nuevo / El boycott es religión, / y la múltiple existencia se convirma en celdas” (35-37)

Lo cierto es que desde que empezó el programa bracero en 1942, hasta que terminó en 1964, se importaron 4 millones de mexicanos y aunque en 1970 la economía sufrió un reverso y

surgieron leyes anti-inmigratorias, éstas fueron totalmente ineficaces, ya que la migración se convirtió en parte de la vida de México y de EEUU. Como indica Douglas Massey, pensar que el flujo migratorio se pueda controlar abriendo y cerrando una compuerta es absurdo; según Massey “[t]hat the surprise registered at the persistence of immigration stems from a basic misunderstanding of the nature of international migration. It is not something that can be turned ... the utilitarian conception of migrants as economic beings divorced from a social setting ignores the social context of migration. The migrant as a social being rather than homo economicus indicates that the image of the migrant is not one wholly circumscribed by powerlessness and despair” (670). Por eso, aunque la inmigración se intentó controlar, la presencia de indocumentados en los Estados Unidos ha sido siempre una constante y en los años setenta y ochenta esta presencia hace que se despierte la solidaridad entre los mexicanos recién llegados y los chicanos. Durante el Movimiento el inmigrante inspiró esa búsqueda de justicia y se incrementa el interés en los asuntos sociales, políticos y de justicia económica. Precisamente a esos mexicanos recién llegados es a los que hace referencia Valdés en sus coplas. El inmigrante se convierte en protagonista de las coplas de *Puentes y Fronteras* y el tema de la frontera y el inmigrante aparece como central hasta la copla 11. En cambio, de la copla 12 hasta la 16 hay una denuncia más general, pues los temas son el hambre, la injusticia y la división de clases. Por último, de la copla 17 en adelante Valdés se vuelve a concentrar más en la comunidad mexicoamericana (inmigración, papeles y la frontera californiana), pero lo hace desde una perspectiva más personal y amorosa (hay una relación erótica entre el inmigrante y el yo poético). El inmigrante en Valdés se presenta en relación al trabajo del campo. En este sentido, es más un objeto que un sujeto con voz; es la poeta la que le da voz, él es la víctima de la opresión. El inmigrante que aparece en las coplas de Valdés se conecta con esa explotación física en la que el mexicano es querido por su fuerza de trabajo pero rechazado como cuerpo extraño, como se muestra en la copla 6: “Necesitan tu trabajo, / tú necesitas comer, / la frontera sólo sirve / para fregar y barrer” (*Puentes y fronteras* 12). Esta misma idea se repite en la copla 7, cuyos versos reflejan la necesidad que se tiene de la fuerza de trabajo mexicana:

La posición de la migra
ya la tenemos bien clara,
si necesitan trabajo
al obrero dan entrada,
y cuando no necesitan
lo botan de una patada. (*Puentes y fronteras* 14).

En otras coplas, como en la copla 22, se denuncia la idea del cuerpo del inmigrante como algo que debe deportarse cuando no es útil: “Si la migra te sorprende / y trata de deportarte, / diles que ahorita no puedes / que aquí tienes que quedarte, / que si te vas se marchita / la lechuga que sembraste / y una poeta chicana / de la cual te enamoraste” (*Puentes y fronteras* 40). Igualmente, el inmigrante se convierte en mano de obra desechable y su cuerpo está a disposición del estado⁵⁸. El cuerpo chicano se hace presente en las coplas, ponderando su fuerza y convirtiéndolo en objeto de deseo, en contraposición al rechazo que sufre por parte de la sociedad estadounidense, como en la copla 18: “En los campos de los valles / aran hombres sudorosos, / hombres con espaldas fuertes / y corazones rotos” (*Puentes y fronteras* 32). En la copla 16 se refiere al “Moreno de Michoacán” (*Puentes y fronteras* 30) y lo convierte en algo deseable. Esta idea Valdés la expresa de nuevo en la copla 26 con el verso “Moreno lindo moreno” (*Puentes y fronteras* 48). Frente a la ideología de seres desechables a los que se puede tratar de manera infrahumana, Valdés defiende la dignidad del inmigrante a través de la fortaleza y hermosura de sus cuerpos, pero también resaltando sus sentimientos, dándoles protagonismo histórico, devolviéndoles su humanidad. Además, Valdés al tratar de nuevo el tema del migrante en el libro *Comiendo Lumbre*, crea un vínculo entre el inmigrante mexicano recién llegado y el chicano. Valdés está creando un puente entre el trabajador ilegal, indocumentado (del que hablaba en *Puentes y fronteras*) con el chicano (del que habla en *Comiendo Lumbre*). En *Comiendo Lumbre*, Valdés denuncia las experiencias que viven los chicanos, que aunque no son indocumentados, son vistos como intrusos por su cuerpo, como en el poema “Buscando una casa nueva” (*Comiendo lumbre* 12) en el que se describe la discriminación sufrida por su padre al buscar una casa⁵⁹.

⁵⁸Esta idea ha sido estudiado por Nathalie Peutz and Nicholas de Genova, que explican la compleja relación que se establece entre el indocumentado y el estado: “deportable populations do not embody the supposed absence of the state but rather become the object of its sovereign power to exclude, even while it incorporates them. After all, the deportable may only become such to the extent that they are already counted within the purview of a state’s power, as an effect of their inclusion in the space as an abject population, usually eminently disposable labor” (15).

⁵⁹Sobre este tema son muy interesantes las investigaciones llevadas a cabo por Parrini et al. en su estudio “Migrant Bodies: Corporality, Sexuality, and Power among Mexican Migrant Men”. Parrini afirma que “the body is the ultimate basis of the illegality that is attributed to it: a body that inhabits a certain space contrary to the laws of a country” (66). En esta misma dirección Karma Chávez analiza en “The translation of body as text” cómo el cuerpo es la clave para interpretar la ilegalidad en los casos de Arizona. Chávez, a través de entrevistas, concluye que: The metaphors of alien, criminal, and parasite not only discursively interpellate those people who reside in the United States without documentation, they also hail many who could be mistaken for an undocumented migrant from

Este poema “Buscando una casa nueva”, se divide en dos partes. En la primera, el padre es rechazado por ser mexicano cuando trata de alquilar una casa: “NO DOGS OR MEXICANS. Se abrió una puerta, lanzaron palabras a tu cara sonriente, ‘¿Can't you read?’” (*Comiendo lumbre* 12). En la segunda parte, su descendencia sufre la misma discriminación: “Florecientes jacarandas adornan las calles de casas blancas donde caminamos tu nieta y yo, parándonos en una casa con un letrero rojo, tocando el timbre, esperando oír la / respuesta de siempre, ‘It's already rented’. Seguimos caminando” (*Comiendo lumbre* 12). Son las mismas casas y calles por las que paseaba el padre. La respuesta por parte de la sociedad anglo-americana es la misma (el cuerpo mexicano, lleva implícito el rechazo). Evidentemente, el rechazo se debe al fenotipo, pues ellas tienen documentos, seguramente no tienen acento y lo único que las puede delatar como “extranjeras” son sus rasgos. Como respuesta a ese rechazo físico, Valdés, en sus poemas, recrea el cuerpo, lo sobreexpone. En el poema “Buscando una casa nueva”, Valdés le da valor a la presencia física del padre: “con tu traje café oscuro que usabas a misa los domingos que ibas, con tu bigotito, tu / cabello negro peinado en una sola onda, parándote una pulgada más alto que tus cinco pies ocho pulgadas” (*Comiendo lumbre* 12). Se reivindica de esta manera la presencia física del migrante, y se elogia el trabajo manual, como en el poema “Las manos”:

Estas manos, atadas con siglos de cordones a hornos, a mesas y a pañales, a escobas, trapeadores, bandejas y plumeros, a serruchos y martillos, a palas, picos y asadones, restriegan pisos, platos y mentiras, recogen fresas, uvas, insultos y cebollas, siembran maíz, yerbabuena, esperanza y cilantro, poco a poco desentierran nuestra historia. (*Comiendo Lumbre* 62)

En el último verso se nombra a “nuestra historia” de opresión, que para Gina Valdés es consecuencia de la explotación capitalista. Esa misma historia es lo que crea un puente entre el mexicano indocumentado, el ilegal, el chicano y todos aquellos que sufren injusticias sociales.

2.4.2 El pinto y el cholo

El “pinto” y el “cholo” aparecen sólo en dos poemas del libro *Comiendo lumbre*. Sin embargo, consideramos necesario mencionarlos, ya que, aunque sea fugazmente, estas figuras conectan a Valdés con la comunidad chicana y con una tradición literaria propia.

Mexico. This historical rendering is still very apparent today in the ways that many Americans regard brown bodies, specifically those viewed as Mexican” (22).

El “pinto” en la comunidad chicana es el tío, el hermano, el primo, el novio o el marido que esperan la libertad, que resisten la homologación y la represión de las instituciones penitenciarias, como reflejan también Jimmy Santiago Baca o Ricardo Sánchez en los poemas en los que hablan de sus experiencias personales como presos. El pinto aparece en el poema “Lámparas de manzanillo” (*Comiendo lumbre* 26), donde el “tío Toni” resiste en la prisión para volver al mercado, recuperar su vida pasada y no cambiar. Mientras, los familiares de alguna forma cumplen también condena a causa de las horas de camión, los pasillos, las esperas: “todavía lo escucho mientras mamá duerme durante el viaje en camión de tres horas regreso / a casa, al fijar la vista en los nudos de la lámpara de manzanillo” (26). Esta vinculación la logra Valdés también con el poema “Working Woman”, donde nos habla del “cholo”, versión contemporánea del pachuco, que recuerda al Louie de José Montoya (1969). Además, en “Working Woman” se describe los barrios de Los Ángeles donde se habla en español, en inglés, en Spanglish y en Caló.

El caló es un argot o jerga del español de México que se originó durante la primera mitad del siglo 20 en el suroeste de Estados Unidos. Según el escritor chicano José Antonio Burciaga:

Caló originally defined the Spanish gypsy dialect. But Chicano Caló is the combination of a few basic influences: Hispanicized English; Anglicized Spanish; and the use of archaic 15th-century Spanish words such as truje for traje (brought, past tense of verb 'to bring'), or haiga, for haya (from haber, to have). These words were left in isolated pockets of Northern New Mexico and the Southwest, especially New Mexico, by conquistadores españoles (*Drinking Cultura* 7)

Rosaura Sánchez en *Chicano Discourse* apunta que el origen del caló también se encuentra en el lenguaje de los gitanos en España (84) y comenta que “[t]he calo vocabulary includes a combination of several elements which are added to the popular varieties so that the effect is that of an authentic code” (132). Martín-Rodríguez explica que:

George C. Barker ha estudiado tanto su origen lingüístico como su estructura léxica, que incluye palabras del español estándar que cambian de significado (“al alba” = “rápido”, “carnal” = “hermano”, “refinar” = “comer”), de forma (“California” = “Califas”), de significado y forma (“cantón” = > “cantonear” = “vivir”), palabras de uso coloquial mexicano (“filero” = “cuchillo”), palabras del dialecto nuevomexicano que cambian de significado (“garras” = “trapos” en Nuevo México, “ropa” para los pachucos), adaptaciones que el español del suroeste hace del inglés (“beer” > “birria, cerveza; “to watch” > “guachar”, mirar) y palabras de posible creación pachuca y procedentes de otros argots (“lisa” = “camisa”, “jaspia” = “hambre”). Rosaura Sánchez, en su libro *Chicano Discourse*, añade otros dos rasgos del argot pachuco. La introducción de palabras no habituales en el grupo lingüístico (“apañar” en el sentido de “coger”) y el uso de palabras

parónimas para dar novedad a una frase hecha, como el caso de “ahí nos vemos” > “ahí nos vidrios” o “ya sabes” > “ya sábanas”. En cuanto a la función social del pachuco, es la misma que la de cualquier otro argot, con las implicaciones de pertenencia a un grupo marginado social o económicamente y las consecuencias de rápido cambio que toda variedad jergal conlleva (*La voz urgente* 29).

El caló sufrió muchos cambios durante el movimiento chicano de la década de 1960 cuando los chicanos comenzaron a entrar en universidades de Estados Unidos. En estos años palabras y expresiones provenientes del caló se convirtieron en símbolos culturales del Movimiento Chicano durante los años 1960 y 1970, y se utilizaron con frecuencia en la literatura y la poesía⁶⁰. El caló no debe ser confundido con el spanglish ya que no se limita al español mexicano y tiene un vocabulario ecléctico y multilingüe.

En el poema “Working Class” encontramos muchas expresiones que vienen del caló, como por ejemplo “las rucas”, “los rucos”, “mirujear”. En el poema de Valdés hay un encuentro con “el cholo”: “Mi amigo, un cholo transplantado, anda todo alocado con su Monte Carlo amarillo con swivel bucket seats, sun roof y quadrophonic sounds” (*Comiendo lumbre* 58); tras el encuentro, van a “mirujear”. La autora se solidariza con estas mujeres a las que observan, que son utilizadas como mercancías, y que sufren (como muchos otros, incluida la autora) la mercantilización de su fuerza de trabajo: “feeling only un poco mejor than these rucas of the night, a little luckier pero no hay diferencia todos son mercancías: my ass grinded daily in this big cathouse U S A, que / a todos nos USA, una puta más in this prostitution ring led by a heartless cowboy pimp” (*Comiendo Lumbre* 58).

Si bien es cierto que los poemas de Valdés hablan del migrante, el pinto y el cholo, figuras tradicionales de la literatura chicana, también lo es que, como poesía escrita en los años ochenta, incorpora otros temas, que la enlazan con sus contemporáneas, como el ecologismo y el feminismo, que trataremos en el siguiente apartado.

⁶⁰Según Manuel Martín-Rodríguez:

Caló o pachuco, en su origen es el subcódigo usado por los jóvenes de las pandillas de pachucos, pero su tratamiento literario lo ha difundido de tal manera que unos conocimientos sobre su vocabulario resultan indispensables para leer la literatura chicana. George C. Barker ha estudiado tanto su origen lingüístico como su estructura léxica, que incluye palabras del español estándar que cambian de significado, adaptaciones que el español del suroeste hace del inglés y otras palabras de posible creación pachuca y procedentes de otros argots. Rosaura Sánchez, en *Chicano Discourse*, añade otros dos rasgos al argot pachuco: la introducción de palabras no habituales en el grupo lingüístico y el uso de palabras parónimas para dar novedad a una frase hecha. (*La voz urgente* 82)

2.4.3 El feminismo en Gina Valdés: clase, género, etnia y ecología.

La escritora Gina Valdés escribe como mujer pero también como chicana, ya que suponer la existencia de un corpus de literatura femenina es arriesgado debido a que parte del supuesto de que existe una identidad genérica estable que subyace a toda literatura escrita por mujeres. Como resultado, corremos el riesgo de borrar todas las diferencias culturales que marcan al sujeto, al que debemos ver como un “yo” ubicado social, sexual e históricamente. Como explica Norma Alarcón en su artículo “The Theroical Subject(s) of *This Bridge Called My Back* and Anglo-american Feminism” en las sociedades clasistas y racistas una se convierte en mujer —en oposición a los hombres— de maneras más complejas. Es posible convertirse en mujer en oposición a otras mujeres (360). A partir del llamado feminismo del Tercer Mundo, las mujeres que pertenecen a minorías étnicas se alejan de los postulados feministas burgueses blancos y se replantean también el modelo de los movimientos sociopolíticos. Un ejemplo de estos nuevos movimientos sociopolíticos sería el que se da en Argentina con el movimiento de las madres de la Plaza de Mayo, ya que estas mujeres se congregan en un espacio público y emplean su posición marginal como instrumento para reclamar la polis. Como indica Jean Franco: “las madres de la Plaza de Mayo crearon un espacio de Antígona donde los derechos (y los ritos) del parentesco adquirirían prioridad sobre el discurso del estado” (“Invadir el espacio público” 283). Es decir, se reapropiaban de la estructura familiar que les había sido arrebatada por los dictadores que se presentaban como los protectores de la familia. De la misma manera que las madres de la Plaza de Mayo se apoderan del espacio público y del concepto de familia para exigir justicia, Gina Valdés se apropia del discurso tradicional para convertirse en sujeto al mismo tiempo que convierte al hombre en objeto (sin voz). Aunque la poesía de Valdés se caracterice por ser la voz del oprimido, en el caso de las relaciones sexuales entre el hombre y la mujer, Valdés hace escuchar su voz, una voz liberada de prejuicios y de opresión masculina. Ella es la que le da vida, la que enseña al hombre, al mismo tiempo que hace una reivindicación de su cuerpo, como vemos en la copla 25:

todos los días contigo
son domingo en mi memoria
y todas las noches juntos
serán Sábado de Gloria (*Puentes y fronteras* 46)

En este poema, Valdés utiliza los términos de la religión católica, represiva en todo lo que concierne al cuerpo de la mujer y su libertad sexual, para precisamente hablar de ese placer. La

rebelión en Gina Valdés, al igual que en los poemas de Lucha Corpi contra la opresión masculina, no pasa por la queja, sino por la apropiación del discurso. Ambas incorporan la cotidianidad a la poesía. Esto se observa en el poema de Corpi “Receta de invierno” (*Palabras de mediodía* 26), donde la autora otorga una dimensión poética a su labor de cocinera. Como en el feminismo del Tercer Mundo, se incorpora lo tradicional, lo personal, a lo político, se hace una apropiación del discurso, de la familia, del sexo, de la cocina, de lo cotidiano para reivindicar una nueva posición, la de dueña de su cuerpo y de su deseo. Así se deja ver en el poema “En mi casa”, donde el yo poético habla de su casa, de las visitas que recibe y las consecuencias: “En mi casa todos los muebles han sufrido desventuras no hay ni uno que no esté desportillado cicatrices de caricias rudas que toda visita masculina les ha dado” (*Comiendo lumbre* 40). Esta casa es la metáfora de su cuerpo, del que finalmente es dueña y libre de abrir y cerrar: “no queriendo compartir la misma suerte que mis muebles atranqué todas las puertas de mi casa / pero a ti bailarín de pierna segura pianista de mano cautelosa pintor de rasgos finos te abrí mi casa mis cuartos mis armarios te dejé piruetear en mis pisos tocar en mis techos pintar / en mis paredes” (*Comiendo lumbre* 40). La vida cotidiana inspira la obra poética y le permite a Valdés hablar de su libertad sexual, que se expresa mediante figuras que hacen referencia, por ejemplo, a la comida. Esto se hace patente en el poema “Comiendo lumbre”, donde Valdés nos habla del deseo apasionado, comparable al jugoso mango. En el poema se expresa la idea de devorar al ser amado. Con un lenguaje audaz y claro crea un poema erótico, pero que no le hace olvidar su compromiso social, por eso el poema también nombra su compromiso político: “Necesito escribir de ese amor apasionado: el amor al pan, al arroz, al maíz en la mesa de todos” (*Comiendo lumbre* 44). No se produce en la poesía de Valdés un alejamiento del hombre como en la de Carmen Tafolla en la que hay una exaltación del propio sexo femenino en el pleno sentido del término, donde el cuerpo de la mujer será el terreno no colonizado por el hombre, el espacio que la distingue de él y mediante el cual se libera. Tampoco se produce un claro ataque al machismo, como hace la poeta Evangelina Vigil, que refleja un mundo masculino grosero, grotesco y deshumanizado (apropiándose del lenguaje masculino). Por el contrario, en los poemas en los poemas de Valdés lo masculino, el hombre, es el objeto del deseo que cobra vida a través de la palabra femenina, como en la copla 35:

Moreno lindo moreno
si tú no sabes, te enseño,
verás que con lo que aprendes
hasta se te espanta el sueño.

Moreno de sol bronceado
tus mares he compartido,
cómo te gustan las olas
y a mí marearme contigo. (*Puentes y Frontera* 64)

Algunas coplas de Valdés evocan a las de Antonio Machado pero invirtiendo la relación sujeto-objeto, por ejemplo, hay una relación entre la copla 35 con el poema “Inventario galante” de Machado

Tus ojos me recuerdan
las noches de verano
negras noches sin luna,
orilla al mar salado,

Y tu morena carne
los trigos quemados,
y el suspirar de fuego
de los maduros campos (*Soledades* 30)

La mujer, en las coplas de Valdés, es la maestra, la dueña de la escritura con la que da vida a lo masculino que le proporciona el placer que demanda, como se refleja en la copla 34

Con tú calor y tu ritmo
cuánto me has hecho gozar,
tienes el sol en tus manos
y en tus caderas el mar.

Hombre de manos finas,
mi corazón te daría,
si lo que haces de noche
también lo hicieras de día (*Puentes y fronteras* 64)

En esta copla, el cuerpo mexicano, chicano, moreno, se nombra y se desea reivindicando el placer femenino y la libertad sexual. Sin embargo, la reivindicación del placer y libertad sexual no son los únicos temas feministas que toca la autora. En los poemas recogidos en *Comiendo lumbre* Valdés menciona otros temas como el lesbianismo, y la prostitución.

El lesbianismo aparece en el poema “A mi hermana” en *Comiendo Lumbre*. Es un poema abierto, en el sentido que no se nombra nunca la orientación sexual de la hermana. En realidad, es más una reivindicación del derecho a ser diferente. El poema se construye con un esquema

binario (“Yo hacía guisados ... diseñaba vestidos ... tú construías casas, / administrabas hoteles y restaurantes. /...pataleaba para que me quitaran los overoles y me pusieran un vestido; tú corrías ... a ponerte una camiseta / y un pantalón ... para que no me cortaran los rizos ... para que te cortaran el pelo tan cortito como el de papá” (*Comiendo lumbre* 44) en el que la mujer solo tiene dos opciones, una la que expresa el verso “la que promete conformidad” (*Comiendo lumbre* 44) y la que desarrolla sus diferencias⁶¹.

En “A mi hermana” Gina Valdés describe las consecuencias de la transgresión de los límites patriarcales y expresa un deseo de ir más allá de las barreras que impone la sociedad. Gina Valdés habla, al igual que Cherríe Moraga en *Loving in the War Years* y *This Bridge Called my Back*, de esa dificultad de negociar los conflictos de identidad en la esfera pública y privada, de negociar entre la tradición mexicana, la elección sexual, la familia y el compromiso político. Estas elecciones conllevan muchas veces el dolor del rechazo. Es en ese momento de rechazo, de dolor, cuando el yo poético se solidariza con ella, y esta solidaridad es precisamente una característica del feminismo: “Nunca antes o después de aquel día me he sentido tan cerca de ti, tan hermana” (*Comiendo lumbre* 14). De esta manera, el yo poético da un paso de lo personal a lo colectivo, “la hermana” representa a todo el grupo de mujeres que son rechazadas al elegir vivir sus diferencias⁶². La poesía de Gina Valdés se presenta, por tanto, como una voz colectiva, la de las mujeres marginadas por su condición de clase o/y etnia, y reclama en voz alta su libertad. Una libertad que sin duda implica además una preocupación medioambiental.

El término ecofeminismo se utiliza por primera vez en Francia en 1974, cuando un grupo de feministas crean the Ecology-Feminism Center basándose en el análisis de la conexión entre las instituciones dominantes masculinas y la destrucción medioambiental (D’Eaubonne 174-97). La perspectiva ecofeminista une la opresión de la mujer, el racismo, la explotación económica y la crisis ecológica. El ecofeminismo ha recibido críticas de algunos movimientos feministas, especialmente del llamado feminismo del tercer mundo que argumenta que en sus teorías y planteamientos se enfatiza el género sobre la raza y la clase (Smith 581-92; Amos y Parmer 3-19;

⁶¹ Esta idea de la no elección aparece también, de forma mucho más simbólica, en el poema de Lucha Corpi “Romance de la niña” con el verso “Mientras la punta de una mentira se va clavando en el corazón” del libro *Palabras de mediodía*.

⁶² Este paso de lo personal a lo colectivo se da también en el poema “Buscando una casa nueva” donde la figura del padre acaba representando al colectivo: “Algunos días veía tu cara sin sonrisa y no encontraba a mi padre sino a una multitud de hombres, nómadas buscando un lugar donde alojarse” (*Comiendo lumbre* 12).

y Omolade 171-89). Estas críticas ven la necesidad de integrar el tema ecológico en las cuestiones de raza y clase, no solo de género. En este sentido, considero que los poemas de Valdés muestran un puente entre estas reivindicaciones, Valdés muestra en sus poemas lo que Gwyn Kirk denomina “Materialist Ecological Feminism”, “that focuses on the social and material reason for women’s environmental concerns and activism, that integrates gender, race, and class in its analysis, and that has an integrated view of spiritual politics (345). Además Valdés hace de puente también con las luchas chicanas por el medioambiente, ya que el tema ecológico ha estado presente en la literatura chicana de los años sesenta y setenta, donde encontramos referencia al tema de los pesticidas y sus efectos. El movimiento ecologista chicano lleva implícita una lucha por la justicia económica y medioambiental una demanda de la vida saludable y las condiciones de trabajo, una mayor democracia en las comunidades y lugares de trabajo locales y el mantenimiento de las prácticas agrícolas tradicionales que vinculan la supervivencia ecológica y cultural. Así, Valdés reivindica un ecologismo que une la lucha por la justicia económica y medioambiental y los derechos de los consumidores, por ejemplo en los poemas “Quemándonos juntos”, “Ser radiantes”, y “Curaciones” Valdés aborda el tema ecológico con una fuerte carga política. La autora habla, en el poema “Quemándonos juntos”, de los pesticidas, lo que conecta un tema ecológico a un tema social, como es el hecho de que los trabajadores del campo deban trabajar respirando estos pesticidas: “donde la gente se quema doble infierno sol blanco insecticidas rociados solo horas antes de que / Guadalupe de nueve años y su familia pizcan coliflor en la madrugada ojos saltando volteando estomago corazón” (*Comiendo lumbre* 52). En este poema, “Quemándonos juntos” Valdés se ocupa también de las consecuencias del uso de estos pesticidas, tanto para el trabajador como para el consumidor: “Qué tanto más tiene que voltearse el estómago de Guadalupe y el mío y el tuyo quienes / comimos coliflor en la cena de anoche festín de insecticidas despaciosamente quemándonos por dentro / hasta que se rebelan las células” (*Comiendo lumbre* 52)⁶³. Esta denuncia del uso de pesticidas la encontramos de nuevo en “Ser radiantes”. Tanto en “Quemándonos juntos” como en “Ser radiantes” se da una conexión entre la defensa de los derechos de la mujer, los derechos

⁶³ Añadiendo un elemento nuevo, ya que normalmente se había centrado la crítica en el uso de los pesticidas y sus consecuencias en los trabajadores del campo; pero no desde el punto del vista del consumidor, ya que el trabajador del campo migrante llevaba una vida de subsistencia básica. En la actualidad debemos admitir que debido al alto precio que tienen los productos de consumo de calidad, así como los denominados alimentos orgánicos o ecológicos, este tema continúa estando lejos de las preocupaciones inmediatas de la mayor parte de la población estadounidense.

ecológicos y la cultura popular⁶⁴. Por ejemplo, en “Curaciones” hay una recuperación de la figura de la curandera y una defensa de la naturaleza, como un valor cultural de la tradición chicana. La mujer de hoy con su defensa de “lo orgánico” no hace más que recuperar unos valores que formaban parte de su tradición cultural:

Mi tía abuela, tía María, sembraba y secaba yerbas para aliviar todos los malestares. Algunos la llamaban curandera / Cuando nos trasladamos de Ensenada a Los Angeles queríamos civilizarnos pronto. Para nuestros malestares del desarrollo pedíamos Maydol, Peptobismo, aspirina Bayer, ungüento / de Vick's, nos reíamos de nuestra tía primitiva con su ruda y yerbabuena / Ahora nos reclinamos con nuestras tazas de manzanilla y platicamos de tía María y sus modos civilizados. (*Comiendo lumbre* 29-30)

Como se desprende del poema “Curaciones”, en la obra de Valdés se expresa un deseo por recuperar la tradición, así como un cuestionamiento de “lo civilizado”. Valdés configura, de esta manera, un ecofeminismo donde se denuncia cómo el androcentrismo moderno ha explotado tanto a las mujeres como a la naturaleza y propone un feminismo que incluye cuestiones ambientales, sexuales y étnicas⁶⁵. Podemos concluir que la obra poética de Gina Valdés es un ejemplo de literatura menor precisamente por escribir desde el margen. Valdés hace alusiones a la literatura “universal” a través de la intertextualidad y utiliza la lengua de la familia, lo tradicional, el español —que normalmente se asocia a lo opresivo— para liberarse. En sus dos libros de poemas, *Puentes y fronteras* y *Comiendo lumbre*, Valdés crea una poesía con rasgos testimoniales en la que le da voz a la comunidad chicana. No es que el subalterno hable a través de ella, sino que tiende un puente entre ella y la comunidad a través de la conexión entre lo oral y lo escrito, entre lo intelectual y lo popular. Valdés, en *Puentes y fronteras*, crea una literatura en la que se da una fusión entre la liberación sexual y política consiguiendo un dispositivo colectivo de enunciación.

⁶⁴Esa conexión también se da en la novela *So Far From God* de Ana Castillo. En relación a Ana Castillo y el ecofeminismo véase el ensayo de João Augusto De Medeiros Lira “*O Ecofeminismo Multifacetado da Ficcionalidade de Ana Castillo: a figura de La Mestiza e o papel da mulher na ferida aberta do Chicanismo*”.

⁶⁵ En relación al ecofeminismo véase el libro *Ecocrítica* de Greg Garrard, donde afirma que en el ecofeminismo la justicia ambiental es más profunda que en la ecología pura, ya que en sus acciones se pone de manifiesto que la lógica de la dominación lleva implícita una discriminación por motivos de raza, orientación sexual y clase, así como de género (45). En referencia al ecofeminismo chicano véase: “Ecofeminism and Chicano Environmental Struggles: Bridges across Gender and Race” de Gwyn Kirk y “Philosophy Meets Practice: A Critique of Ecofeminism through the Voices of Three Chicana Activists” de Malia Davis.

CAPÍTULO III. MIRIAM BORNSTEIN-SOMOZA: POETIZACIÓN DE LO DOMÉSTICO Y EL USO DE LA LENGUA MATERNA COMO REVOLUCIÓN LITERARIA Y POLÍTICA.

Este capítulo se acerca a la obra poética de Miriam Bornstein desde el concepto de “literatura menor”, para demostrar que en ella es posible hallar ciertas enunciaciones “menores” producidas dentro de una tradición mayor: desterritorialización de la lengua, articulación de lo individual en lo inmediato-político y la emergencia de un dispositivo colectivo de enunciación. Bajo este prisma, indudablemente, la obra de Bornstein, como la de las otras autoras analizadas en esta tesis, muestra las ambigüedades y las estrategias que debe desplegar en un campo literario en el que no existe un lugar previsto para ella. Ofrece, además, un espacio de trabajo crucial para observar los mecanismos con los que se construye el sujeto literario femenino. Nos centraremos en dos aspectos de su obra: la poetización del espacio doméstico y la elección de la lengua materna, ya que consideramos que es mediante estos dos ejes que su obra ofrece un dispositivo colectivo de enunciación.

Al ser escrita en español por una mujer chicana, la obra de Bornstein sufre una desubicación canónica. Como sucede en la “literatura menor” que proponen Deleuze y Guattari, esta desubicación permite a la producción poética de Bornstein ser ajena a las tendencias fundamentales de un canon, para proponer un significado enteramente distinto, desligado de perspectivas canónicas y de criterios estrictamente estéticos. De esta manera, se produce una distancia frente a la norma literaria, pero también frente a los modelos de lenguaje y de subjetividad femenina heredados. Lo “menor” adquiere así una dimensión inusitada: “no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida)” (Deleuze y Guattari, *Kafka* 31). Es decir, señala las condiciones de cambio, no intencionales sino sociales, de una literatura. Desde esta perspectiva, la obra de Bornstein cumple la función de ser cauce además de portavoz de las inquietudes, problemáticas, asimilaciones y rechazos que experimentan las chicanas y latinoamericanas en Estados Unidos. Para lograr lo anterior, Bornstein construye un espacio poético desde lo cotidiano y en lengua materna.

Pasamos ahora a analizar la importancia de la escritura para Bornstein para luego ver cómo a través de ella crea un espacio poético desde lo doméstico que le sirve para explorar un

feminismo transcultural y crear puentes entre “lo personal” y “lo colectivo”. Más adelante, nos detendremos en su elección de la lengua materna y sus consecuencias literarias y sociopolíticas.

3.1. El poder de la escritura

Para analizar la poetización de lo doméstico y sus consecuencias en la obra de Bornstein consideramos necesario exponer, brevemente, qué significa para Bornstein escribir. En su libro *Donde empieza la historia* (1993), presenta sus poemas con estas palabras: “En la lucha contra el silencio designado a la mujer chicana/mexicana hace presencia la palabra para una vez más dar fe, en el corazón de Estados Unidos, de la trayectoria literaria existente desde el principio” (i). Con este prólogo, Bornstein expone tres puntos que resultan esenciales para estudiar su obra: 1) escribe para luchar contra el silencio; 2) este silencio se le impone por ser mujer, en concreto mujer chicana/mexicana; 3) con estas palabras (escritas) demuestra, “una vez más”, la existencia de una tradición literaria chicana.

Del primer punto se desprende que las mujeres chicanas en los Estados Unidos han sufrido la exclusión social y literaria no sólo por razones de género, sino también de clase y etnia. Esta misma idea la recoge también la crítica chicana Tey Diana Rebolledo en el prefacio de *Woman Singing in the Snow* cuando afirma: “For women growing up in a culture that taught them that to survive, you should not speak out, and that your loyalty was to your family and the collective, not to yourself as an individual, writing is a subversive act. Many Chicanas writers, although not all, are from working-class families” (x). Este silenciamiento hace que la escritura para ellas se presente como un espacio desde el cual, como indica Rebolledo, se puedan romper los estereotipos y restricciones y emerger en el discurso con una voz pública (*Woman Singing* xi). La idea de la escritura como metáfora de independencia y espacio de crecimiento personal pone en relación a la autora con las teorías feministas occidentales. Sin embargo, su condición de chicana añade particularidades que hacen que este espacio no pueda configurarse sólo como un lugar para recuperar una subjetividad individual negada históricamente. Por el contrario, conlleva también una afirmación cultural e histórica comunitaria y una oposición y/o denuncia de los grupos dominantes⁶⁶. Esa afirmación comunitaria reviste a la obra de Miriam Bornstein de

⁶⁶Las diferencias raciales, culturales y de clase que existen entre la mujer anglo-sajona y la chicana hacen que se produzca un feminismo diferente. Alfredo Mirandé y Evangelina Enríquez comentan que “Chicanas found that (the) Anglo women’s movement not only neglected racism but that it too was racist. In their perception Anglo Women

un dispositivo colectivo de enunciación y hace que su feminismo se relacione con las ideas recogidas por Cherrie Moraga y Gloria Anzáldua, en el libro *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* (1981). Este feminismo, que surge como respuesta al movimiento feminista que se dirigía principalmente a las mujeres blancas estadounidenses, denuncia la opresión múltiple a la que son sometidas las mujeres de color en los Estados Unidos. Éstas, además de la discriminación de género, sufren la marginalización racial y de clase⁶⁷.

El feminismo de Bornstein le permite no sólo escribir sobre la opresión que sufre como mujer, sino también sobre cuestiones que le afectan como miembro de una comunidad marginada, la chicana. En este punto, cabe afirmar que su escritura, como indica la autora, sirve también para “una vez más dar fe, en el corazón de Estados Unidos, de la trayectoria literaria existente desde el principio” (*Donde empieza la historia* i). La autora se une a los esfuerzos llevados a cabo por los críticos chicanos de recuperar la tradición literaria chicana, que muchas veces se ha considerado como pre-literaria y oral, dejando claro la existencia de una escritura chicana en la que se debe incluir el trabajo literario de las mujeres, ya que como señalan Rebolledo y Rivero en su introducción a *Infinite Divisions*:

The fact that many Chicana texts were not published until the mid 1970s, and the great onset of Chicana publications does not begin until the 1980s, does not belie the fact that Chicanas were writing during this early period. They were writing, but, having been silenced for long periods of time, the authors found breaking that silence into a public act difficult (20).

Estas dos intenciones, por una parte, ponen de manifiesto la existencia de una literatura chicana tanto masculina como femenina escrita en español y por otra, rompen el silencio en un acto público, que es lo que se propone Miriam Bornstein con la escritura. Este propósito queda también en la introducción de la antología poética *Siete poetas*, en la que participa como autora y como editora. En esta introducción se indica que: “al publicar este volumen se quiere hacer

reflected the attitudes of the dominant society. Chicanas found that white middle-class women were the primary beneficiaries of the gains made by social minorities” (239).

⁶⁷Mujeres de color (Women-of-color) identifica, en este contexto, a la alianza formada en base a la experiencia femenina de opresión: por género, racismo y clasismo (véanse los escritos de Gloria Anzaldúa *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, bell hooks *Feminist Theory from Margin to Center*, Chandra Mohanty “Bajo los ojos de Occidente: academia feminista y discursos coloniales” y Chela Sandoval *Methodology of the Oppressed*. Sin embargo, la especificación racial es problemática ya que, por una parte, dejaría fuera a las mujeres blancas que viven en la pobreza y por otra “el color” es un término problemático en el contexto de visibilidad política, donde el color no se presenta siempre como visible. Por estas razones Chandra Mohanty insiste en que “this is a term which designates a political constituency, not a biological or even sociological one” (7).

resaltar que existe una corriente de poesía viva que nace dentro del territorio de los Estados Unidos y que proviene de una conciencia hispana que sigue creciendo en el lenguaje y en la escritura” (*Siete Poetas* i). Junto a estos dos propósitos, podemos añadir un tercero: la necesidad de contar la propia historia. Esta finalidad de contar la historia, que de hecho es uno de los leitmotiv de la literatura chicana, sobre todo antes de los años ochenta, y también una de las maniobras de las minorías para recuperar la propia memoria⁶⁸, la conecta directamente con la comunidad chicana y le permite hablar sobre la experiencia de esta comunidad muchas veces silenciada.

Hemos visto cómo la obra de Miriam Bornstein coincide con una parte de la literatura chicana que trata de recuperar su propia historia y dar voz a una comunidad. Pero, ¿en qué se diferencia la historia de Miriam Bornstein de la de otros escritores chicanos? En que la historia que se ha contado hasta ahora de la comunidad chicana no incluía una parte importante, la de las mujeres chicanas. Estas mujeres, según Rebolledo y Rivero, se preguntan en sus escritos: “Who am I? How did I become the person that I am? What are my historical and cultural antecedents, my racial characteristics, and how do these factors define my place in society?” (*Infinite Divisions* 23). Bornstein trata de responder a estas preguntas y de escribir su propia historia, que no ha sido contada ni por la sociedad angloamericana ni por la comunidad chicana. En relación a este tema dos hechos ilustran la exclusión socio-política de la mujer chicana. El primero se da en 1969 con la marca de Denver y con la convocación de The First Chicano Youth Conference. En esta conferencia la voz de la mujer chicana no se contempla, e incluso se pensaba que: “the Chicana woman does not want to be liberated” (Longeaux y Vásquez 205), como resultado se configura un estereotipo de la mujer chicana como mujeres no interesadas en el feminismo. Como consecuencia de esta conferencia, se redacta “El Plan Espiritual de Aztlán” en marzo de 1969, en el que entre otras cosas se establece lo siguiente:

cultural values of our people strengthen our identity and are the moral backbone of the movement. Our culture unites and educates the family of La Raza towards liberation with one heart and one mind. Our cultural values of life, family, and

⁶⁸Una gran parte de la literatura chicana, sobre todo antes de los 80s, ha tenido como objetivo recuperar la historia, por eso la proliferación del género autobiográfico, como un intento de contar una historia que no ha sido contada. El libro *My History, Not yours: The Formation of Mexican American Autobiography*, de Genaro Padilla, revela precisamente esa historia no contada, las experiencias y la cultura del “otro” y escucha las voces silenciadas que se encuentran en los escritos autobiográficos, cartas, diarios etc...

home will serve as a powerful weapon to defeat the gringo dollar value system and encourage the process of love and brotherhood (cit. en Anaya and Lomeli 76).

Estas declaraciones llevan implícito, como ocurre en la mayoría de los movimientos nacionalistas, que la encargada de transmitir estos valores y mantener la tradición es la mujer, que, como consecuencia, queda relegada a la casa y a las tareas domésticas.

El segundo hecho es que pocos meses después del congreso de Denver, se publica “the Readstockings manifiesto” en *Notes From the Second Year: Women’s Liberation, Major Writings of the Radical Feminist* (Firestone y Koedt 1970), en el que se establece lo siguiente: “We identify the agents of our oppression as men. Male supremacy is the oldest, most basic form of domination. All other forms of exploitation and oppression are extensions of male supremacy: All men have oppressed women” (231). Con estas declaraciones se ignora la opresión a la que son sometidos también los hombres chicanos como pertenecientes a una comunidad marginal y se niega la posibilidad de un trabajo conjunto entre hombres y mujeres mexicoamericanos, una coalición imprescindible para una efectiva lucha por los derechos de las minorías. Esto es lo que está ocurriendo en el terreno político: las mujeres chicanas no encuentran un lugar desde el que sus derechos como mujeres y como parte de una minoría fueran contempladas. En el ámbito de la producción cultural la situación era similar. La producción poética chicana de los años setenta, en gran parte, continúa unida a la lucha política iniciada por el Movimiento Chicano en 1965. Esta literatura está marcada, por lo tanto, por un fuerte componente político y de denuncia de la situación del chicano en los Estados Unidos. Se busca la creación de una conciencia nacional, reclamando, como indica Martín-Rodríguez, “como vínculo común entre los mexicoamericanos no tanto el ascendiente mexicano como la experiencia estadounidense y el origen mítico Aztlán” (“Por herencia una red” 20). La idea de literatura nacional se vio favorecida por la creación de editoriales y revistas chicanas. Durante estos años, proliferarán las editoriales que también favorecen la publicación en español. Siguiendo el esquema propuesto por Martín-Rodríguez en el prefacio de su antología poética *La voz urgente*, a partir del movimiento chicano se inaugura lo que se denomina “poesía chicana contemporánea,” que a la vez se podría dividir en tres partes: el nacionalismo cultural, la renovación poética que comienza hacia 1975 y el impulso feminista de las poetas chicanas, pero como el mismo Martín-Rodríguez indica en otro artículo: “no es posible hacer una separación tajante entre ellos, la primera tendencia predomina en los años 60 hasta mediados de los 70, la segunda comienza, como hemos dicho, hacia 1975 y continúa hasta

nuestros días, y la tercera sería un producto sobre todo, de los 80. (Martín-Rodríguez, “Por herencia una red” 42).

La primera etapa se caracteriza por un compromiso de los poetas con la justicia social. En este periodo la actividad militante personal hizo que se produjera una especie de simbiosis entre poesía y lucha política. Martín-Rodríguez establece como características principales de la poesía de ese momento “la urgencia, el carácter didáctico y narrativo, la recreación constante de ciertos temas clave que tienen su raíz en el compromiso de los poetas. La recitación oral, la resistencia, la concienciación y un nuevo concepto de lo chicano y su incorporación de técnicas poéticas contemporáneas, pero es una poesía con valores morales tradicionales asociados con la cultura mexicana” (*La voz urgente* 42).

En esta construcción identitaria, la mujer o no fue contemplada o bien fue relacionada con una tradición androcéntrica que la relegaba a guardiana de los valores familiares, identificándola con la figura de la madre y de la Virgen María. De esta manera, las chicanas fueron, como indica Pérez-Torres, enterradas en las paredes de las habitaciones y de la cocina, negándoseles su condición pública, tanto por parte de la sociedad anglo-americana como por la comunidad chicana (50). Incluso en la literatura los personajes femeninos se reducen a arquetipos: virgen = madre y no virgen = prostituta.

Ante ese panorama, la voz de la mujer chicana interrumpe con contundencia en los años ochenta. Si bien es cierto que es a partir de estos años cuando se produce un gran impulso feminista en la literatura chicana que continúa durante los noventa, no se puede negar que a mediados de los setenta encontramos una serie de poetas chicanas que publican sus primeros libros de poesía: Ángela de Hoyos publica su primera obra en 1975 y continúa publicando durante los años setenta y ochenta; Margarita Cota-Cárdenas publica su poemario *Noches despertando inConciencias* en 1976; en 1976 sale también a la luz *Get your tortillas together* de Carmen Tafolla con Cecilio García Caramillo y Reyes Cárdenas; Alma Villanueva publica *Blood Root* (1977); Lorna Dee Cervantes publica en la revista Chicano-Riqueña en 1975 y en *Fuego de Aztlán* en 1977; Bernice Zamora saca su libro *Restless Serpents* en 1976.

Estas escritoras son las primeras en hablar de su condición de mujeres y de chicanas en una sociedad angloamericana. Algunas, como Ángela de Hoyos, ponen el énfasis en el contenido político y en su pertenencia a la comunidad chicana, comunidad en lucha por la defensa de sus derechos. Otras responden a la alienación que sufren como mujer, como chicanas y como poetas.

Alma Villanueva, por ejemplo, construye su obra poética en torno al género y responde a la alienación desde su condición de mujer, que prevalece a otras categorías como las de raza o clase. Sin embargo, la mayoría de estas autoras articula en sus poemas en torno a su experiencia como chicanas, como es el caso de Bernice Zamora en *Restless Serpents*.

Además, estas mujeres chicanas que escriben en los años setenta debieron enfrentarse a las dificultades de publicación, ya que no es hasta los 80, con el surgimiento del feminismo llamado “del tercer mundo”, cuando aumenta la publicación de antologías de mujeres de minorías étnicas. De hecho, muchas de estas autoras autopublican sus libros y crean sus propias editoriales, como Scorpion Press que en esos años edita *Bajo Cubierta* y *Siete poetas*. Esta editorial, creada por Margarita Cota-Cárdenas y Eliana Rivero, no sólo da la oportunidad a las mujeres latinas en los Estados Unidos de editar su obra, sino que ofrece una salida para aquellas escritoras que escriben en español. Como indica Cota-Cárdenas en una entrevista que me concedió: “con la editorial hicimos posible que Miriam, Eliana, y yo pudiéramos sacar nuestras colecciones, sin pedir permiso a nadie” (n.p). De hecho, Cota-Cárdenas comenta que Miriam Bornstein estuvo presente en la impresión de *Bajo cubierta* y diseñó su propia portada.

La obra poética de Bornstein en este primer libro, *Bajo cubierta*, se construye sobre todo en torno al género. El sujeto poético se concentra en la condición de mujer como causa de discriminación. Este feminismo está marcado por su condición de chicana y de clase. Así, aunque la autora sienta la urgencia de buscar caminos de libertad, es decir nuevas formas de expresar su yo poético en sus múltiples facetas (como amante, madre y profesional), este sujeto poético se configura como miembro de una comunidad. De ahí la elección del español y la poetización de lo doméstico, que responden a los dos niveles de opresión.

En *Bajo Cubierta*, hay una necesidad urgente de descubrir una voz femenina propia. En cambio, en el segundo libro de Bornstein, *Donde empieza la historia*, escrito en 1993, el contenido feminista, aunque presente, se diluye en una temática político-social más transnacional. En ambos, Bornstein trata de criticar la marginalidad de la mujer desde el plano de la cotidianidad. Por estas razones, podemos afirmar que Bornstein hace lo que Jean Franco llama invadir el espacio público para transformar el espacio privado (“Invadir el espacio público” 287).

3.2. Creación del espacio poético desde lo cotidiano

Desde mitad de la década de los años setenta muchas mujeres chicanas se plantearon su papel, tanto en los movimientos feministas, como en la comunidad chicana. Las chicanas cuestionaron las ideas feministas basadas en los intereses de género que ignoraban la clase, la etnia y los antagonismos culturales entre las mujeres, al mismo tiempo que replanteaban su papel en el movimiento chicano. Fruto de estos debates surgieron organizaciones como MALCS (Mujeres Activas en Letras y Cambio Social) en la que sus miembros eran concientes que las reivindicaciones feministas debían incluir el reconocimiento de su identidad de chicanas y su lucha dentro de la comunidad chicana/latina. Coincidiendo con el surgimiento de estos movimientos chicanos feministas aparecen también un gran número de escritoras chicanas que van a tratar, precisamente, de escribir sobre su situación como mujeres pero también de los abusos que sufren por su condición de chicanas. Estas escritoras van a definir su compromiso, su responsabilidad y la relación entre el arte y los problemas sociales; a través de la literatura abren el debate sobre la separación entre las esferas de lo privado y lo público, que como indica Jean Franco: “es el factor fundamental de la subordinación de las mujeres por parte del capitalismo histórico” (“Invadir el espacio público” 268). En este sentido la poesía de Bornstein, al igual que sucede en la de Lucha Corpi, tiende puentes entre lo público y lo privado, y reconfigura la idea de “lo privado” incorporando lo doméstico. Para ello, es necesario explicar que aunque con “lo privado” tradicionalmente se ha hecho referencia a lo subjetivo y a lo personal frente a lo social, este campo privado eliminaba aquellos aspectos de la esfera privada considerados “femeninos”. De esta manera, como indica Franco:

La separación que hizo el estado burgués de lo ético, lo político y lo estético tendía puentes entre lo privado y lo público. Sin embargo, se trataba de una estética codificada. Dicha estética permitía que los hombres “se salieran con la suya” a todos niveles, establecía una separación entre lo privado y la esfera pública (masculina) de la ciudadanía, de modo que pudiese servir a la larga como dialéctica negativa, mientras simultáneamente, relegaba a las mujeres al espacio doméstico, demasiado vulgar como para ingresar al ámbito de la estética. (“Invadir el espacio público” 279-80)

Como consecuencia, la mujer ha sido relegada al espacio doméstico no privado, excluidas de lo público y político pero también de lo estético, incluso dentro de la izquierda tradicional donde una mujer sabía

que nunca podrá tomar el poder que es bocado de los obreros y campesinos; más aún si se le dice ser poseedora del otro poder, del poder de la casa, del poder del afecto, del chantaje emocional (reina, ángel o demonio del hogar) por naturaleza biológica, por el

placer de ser apropiada y sometida. Y por estar instruida en lo privado, aborrece de lo público. (Julieta Kirkwood, cit. por Franco en “Invadir el espacio público” 275).

Se trata de un ámbito más que privado, doméstico, que excluye lo estético y marca también una diferencia de clase que hace necesaria una distinción entre el feminismo anglosajón y el chicano. Una diferencia del ámbito privado de “la señora” y el de “la sirvienta” que provoca, como indica Bornstein

la falta de sensibilidad de parte de la mujer anglo-sajona hacia las preocupaciones minoritarias, como los conflictos culturales y religiosos del aborto, la esterilización y el control de la natalidad; la falta de comprensión del contexto socio-político de la asistencia pública, los centros de cuidado infantil, la discriminación sexual y racial en el empleo condujo a la fabricación de un feminismo al estilo chicano. (“La poética chicana” 57)

Precisamente para hablarnos de estas “preocupaciones de las minorías”, las mujeres chicanas invaden el espacio público desde su cotidianidad, recuperan “lo doméstico” incorporando lo estético. Bornstein, al igual que sus contemporáneas chicanas, construye una obra poética con la que rompe el tabú de volverse pública y habla de los propios problemas, que tienen que ver con la dificultad de combinar la vida familiar con la personal, la cocina con la literatura. Bornstein incorpora en sus poemas su cotidianidad que viene representada por lo doméstico, por ejemplo, en el poema “Había una vez y otra vez” el sujeto poético se define como mujer y como poeta sin olvidar su actividad doméstica: “mientras entre poemas / y el lavar de trastes / me defino como mujer entera” (*Bajo cubierta* 12). Esta necesidad de compaginar su vida doméstica con la literatura en una constante en sus poemas y aparece de nuevo en “La hora situada”, donde el sujeto poético reflexiona sobre el momento destinado a la escritura:

me gusta el silencio
que dejan las sartenes cuando acosan los rincones
es la hora de las palabras
de las garras nebulosas
que llevo a la espalda
vigilándome el día
acumulando minutos decisivos
recibiendo unas cuantas sombras meditadas
los indudables ojos de este preciso momento (*Donde empieza la historia* 13)

El momento de escribir es postergado al final del día, cuando la mujer ha acabado con las tareas domésticas y la casa, por fin, está en silencio. El sujeto poético vive en la ansiedad de encontrar un espacio, físico y mental, para poder escribir. Paradojicamente, Bornstein incorpora

lo cotidiano en sus poemas, y al mismo tiempo los poemas le permiten escapar de lo cotidiano, por ejemplo en “materia para escribir”, Bornstein confronta la vida cotidiana con la necesidad de escribir: “sospeché que algo sucedía / cuando los nervios del tostador se encogieron / cuando el radio descubrió su imagen en el televisor / y se escaparon juntos / entonces observé / que la cara se me caía en pedazos / ¿en dónde escribiré mi historia?” (*Donde empieza la historia* 19). En estos versos siente la necesidad de escribir su historia, de ir más allá de la casa, del espacio que le ha sido asignado como mujer. Bornstein reivindica su figura de escritora; sus poemas no giran, sólo, en torno a su condición de mujer y de chicana, sino que manifiestan su necesidad de expresarse como escritora. Consigue esta liberación de lo cotidiano enfocando los objetos domésticos desde una perspectiva no tradicional. Bornstein al poetizar el espacio de la casa y las actividades vinculadas a ella consigue de alguna manera liberarse. Por ejemplo esto vuelve a ocurrir en el poema “Afirmación culinaria” en el que, con la alusión a los frijoles no sólo utiliza el tema de los elementos cotidianos, sino que responde a la idea que se había construido alrededor de estos alimentos. A la autora, como indica en el poema “Afirmación culinaria”, se le han quemado los frijoles, símbolo del alimento chicano⁶⁹, como consecuencia de querer vivir, de afirmarse, no sólo como mujer, sino como poeta:

Se me han quemado los frijoles
por vivir
 en un no sé qué mundo de versos
por querer decirle a alguien
 que no soy una leyenda ... (*Bajo cubierta* 3).

Rebolledo indica que “in the Mexican literary tradition, we find many examples of women writers who identify with the metaphor of cooking” (*Women Singing* 132). Así, las chicanas reclaman su autoridad hablando de su trabajo y recuperan los ingredientes como símbolos de su identidad étnica. Sin embargo, en este poema Bornstein indica que los frijoles se queman. Bornstein se está rebelando contra la tradición que la condena a la cocina, así que el poema no ignora la acción de cocinar, la poetiza, pero el poema explica que la comida se le ha quemado, que se ha olvidado de la acción doméstica “por vivir / en no sé qué mundo de versos”

⁶⁹ Martín-Rodríguez, en *La voz urgente*, desarrolla la idea del nuevo uso que hacen las poetisas chicanas de los productos agrarios: “las imágenes de los productos agrícolas como el mango, la manzana o el tomate aparecen representando el goce elemental, sensual asociado con ellas. Ya no son usadas como símbolos de una esclavización laboral... Tampoco simbolizan el sustento material y espiritual de los chicanos, como la tortilla, el arroz o el frijol” (60).

(*Bajo cubierta* 3). Además, el sujeto poético enfatiza que ese mundo de versos tiene como finalidad conquistar una voz pública: “por querer decirle a alguien / que no soy una leyenda” (*Bajo cubierta* 3); La utilización de los elementos culinarios en este poema contrasta con el trabajo de Cleofas Jaramillo *The Genuine New Mexican Tasty Recipes*. El libro de recetas de Jaramillo defiende, en inglés, la cocina tradicional nuevomexicana, mientras Bornstein quema, en español, la comida tradicional mexicana. Bornstein muestra de nuevo el uso del español como arma subversiva al usarlo para mostrar su oposición a la vida doméstica a la que han sido condenadas las mujeres, donde el idioma predominante es el español; al mismo tiempo evidencia esa exclusión de la mujer de la vida pública y política. De esta manera, en sus poemas Bornstein, busca presentar una figura novedosa de la mujer contrapuesta a la imagen tradicional, muchas veces ofrecida por sus compañeros chicanos.

Esta reivindicación de la figura de la mujer, así como su liberación sexual serán los temas principales de sus poemas en *Bajo Cubierta*. Bornstein pone de manifiesto, antes de la publicación de *This Bridge Called My Back* (1981) editado por Cherríe Moraga y Gloria Anzaldúa y en *Loving in the War Years* (1983) de Cherríe Moraga, la necesidad de redefinir el papel de la mujer dentro del Movimiento Chicano y del feminismo angloamericano.

3.3 El feminismo en Bornstein: una lucha por la emancipación de la mujer chicana.

En los poemas recogidos en *Bajo cubierta* y en los poemas de *Donde empieza la historia*, se muestra la necesidad de luchar por una voz femenina, en ambos libros se aborda la emancipación de la mujer políticamente y sexualmente; sin embargo, el contenido feminista es más explícito en *Bajo cubierta*. En *Bajo Cubierta* el tema de género queda expuesto en la introducción con la cita del poema “Otro modo de ser” de Rosario Castellanos. Bornstein nos adelanta el contenido y el tema del libro: “Debe haber otro modo que no se llame / Safo ni Mesalina ni María Egipcíaca / ni Magdalena ni Clemencia Isaura. / Otro modo de ser humano y libre. / Otro modo” (*Bajo cubierta* s.p). La elección de un epígrafe de una poeta mexicana evidencia su conexión con una tradición literaria hispana. Esta conexión queda también patente al elegir el español como lengua poética, sobre todo en un momento en el que la producción en esta lengua ha disminuido en relación con la etapa anterior, ya que los poetas chicanos a finales

de los setenta y principios de los ochenta tienden al uso del inglés por diferentes razones⁷⁰. Así, la voz poética en los poemas de *Bajo cubierta* se configura como mujer chicana en lucha contra los marcos rígidos que le impone la sociedad en general y su comunidad en particular, posicionándose no sólo en relación al género, sino también como chicana y poeta. Por estas razones, la obra poética de Bornstein está anunciando un feminismo que incorpora reivindicaciones de etnia y de clase.

En *Bajo cubierta* se le da voz a una mujer que lucha por no ser clasificada, que huye de los contornos fijos en los que ha sido apresada, un sujeto poético que se empeña en no definirse, como se desprende de “Otra concepción”. En este poema la voz poética aboga por un nuevo origen: “entonces regresaremos / no a ser Eva o Adán / sino / un ser evadánico / que quizá / no sea más viejo / pero si más sabio” (13). El nuevo ser no se configura como contraposición entre lo femenino y lo masculino, sino como unión de ambos, evadánico (Eva y Adán). Este neologismo no se escribe en mayúsculas, no lo convierte en nombre propio, sino común, de todos. La idea de no tener que definirse y la necesidad de alejarse de las dualidades, se repite de nuevo en “Disolviendo categorías”, donde a medida que avanza el poema se produce una fusión del “yo” y el “tú”, de la luz y la sombra. Esta unión da lugar a lo que la voz poética denomina “el salto divino de la vida”. El poema inicia con el verso “Eres y soy”, que poco a poco se fusionan y terminan por deshacerse en el silencio. Estos versos pueden leerse como la unión de dos personas a través de un acto erótico: “en un momento / en un suspiro palpitante / en dos sombras / por la fusión de la forma” (*Bajo cubierta* 29). Esta unión se da por una experiencia personal más que política; sin embargo, el título del poema, “Disolviendo categorías”, y algunos versos (como “para dar lugar al salto divino de la vida / luz / y sombra / se deshacen bajo el silencio” [29]), nos remiten a unas consecuencias que trascienden la unión meramente sexual entre dos personas. A pesar de que en “Disolviendo categorías” ya se vislumbra el contenido social que caracteriza a la obra de Bornstein, el tema principal de *Bajo cubierta* es la cuestión de la emancipación de la mujer y su relación con el hombre.

En *Bajo cubierta*, Bornstein nos habla de diferentes figuras femeninas, de la santa, ex prostituta (“A María Egipcíaca”), de la prostituta (“Luz roja en la calle”), de la madre

⁷⁰Las razones por las que la publicación de obras chicanas en español disminuye en relación a los años 60 son varias. Martín-Rodríguez comenta que “El inglés es ahora el vehículo preferido por la mayoría de los poetas, que abandonan la actitud de confrontación que representaba el español para sus predecesores. Para otros, la limitación de cauces editoriales supone un fuerte obstáculo para la publicación en español” (*La voz urgente* 60).

(“Homenaje”). A través de estas figuras la autora aborda la relación hombre-mujer. En los poemas de *Bajo cubierta* el sujeto poético trata de invertir la sumisión al hombre y afirmarse sexual y poéticamente. Bornstein en este libro presenta una nueva imagen de la mujer chicana, específicamente aquella que tiene la mujer chicana de sí misma y que difiere de la representación femenina que hasta ahora había hecho el escritor chicano. Por ejemplo, si comparamos, como sugiere Martín-Rodríguez en *La voz urgente* (212), el poema “Homenaje” de Bornstein con el poema “El domingo perdido” de “Tigre” Pérez, vemos claramente este cambio de percepción. Ambos poemas están dedicados a la madre, pero mientras que “Tigre Pérez” describe en el poema “El domingo perdido” a una mujer dedicada al hogar, a la familia y a sus hijos, el poema de Bornstein nos habla de una mujer que se da cuenta de que el hogar, la familia y los hijos no son lo único que necesita para sentirse realizada y completa.

En “Homenaje” esa madre tiene un yo que es consciente de las cosas a las que ha renunciado en beneficio de la familia y critica todas las cadenas que aprisionan a la mujer (“en tu acontecer de eternos eslabones” [*Bajo cubierta* 22]). Bornstein en este poema nos habla de los eslabones que componen estas cadenas. El primer eslabón es el matrimonio: “te uniste por juramento a un hombre / en un vía principiada / por el centro estructurado de las cosas” (*Bajo cubierta* 22); con estos versos pone en evidencia el hecho de que no se cuestione en ningún momento la posibilidad de una mujer no casada. Con el matrimonio se sigue una tradición. El segundo eslabón son los hijos, que no solo la transforman físicamente “tus caderas ensanchadas cinco veces” (*Bajo cubierta* 22). Sino que hace que se olvide de sí misma: “primero mis hijos / y luego / mucho después ‘yo’ / un ‘yo’ que se ha ido quedando / atrás / más atrás / siempre atrás” (*Bajo cubierta* 22). Con estos versos Bornstein nos describe a una mujer a la que la maternidad no la llena plenamente, que necesita otras cosas para ser feliz y que como consecuencia reacciona ante la idea que tiene el hombre de la mujer. Margarita Cota-Cárdenas expone las mismas críticas en “A una madre de nuestros tiempos” con los versos “definir estas entrañas / que he dejado / y librarme de leyendas” (*Marchitas de Mayo* 5).⁷¹

Bornstein, como Cota-Cárdenas, busca la emancipación de la mujer. Esta búsqueda la lleva también a cuestionar y reinterpretar algunos mitos y leyendas, que de alguna manera, han justificado la sumisión de la mujer en el Movimiento Chicano. Bornstein, al igual que muchas

⁷¹Algunos críticos como Clara A. Lomas han interpretado como una defensa del aborto (“Libertad de no procrear” 30-35).

otras escritoras chicanas, ha utilizado esta estrategia para reivindicar su papel en la historia. Por ejemplo, en el poema “Leyenda final” Bornstein nos habla de Coatlicue, figura que, como la llorona y la Malinche, se ha convertido en símbolo de resistencia para la mujer chicana. Con la elección de la diosa Coatlicue, Bornstein expone esa dualidad de la identidad chicana de la que hemos hablado anteriormente. Coatlicue es, como indica Ferdinand Anton, “an extremely complex goddess of many aspects, transformations, and features, and she is considered to be probably the most ancient of the nahuatl deities. She is both goddess and monster, beneficent and threatening. She is the symbol of ambivalence ... personification of awesome natural forces, monster who devoured the sun at night [and] brought it to life in the morning ... Coatlicue, therefore, represents all aspects of a dual nature and is a cyclical figure” (cit. en Rebolledo, *Women Singing* 50). La figura de Coatlicue le sirve a Bornstein para criticar esa recuperación hecha del pasado indigenista que olvidaba también la situación de la mujer y la ambigüedad de la misma para plantear la posibilidad de ese nuevo ser “evádanico” del que habla en el poema “Disolviendo categorías”.

Bornstein se une con sus poemas al esfuerzo de otras escritoras chicanas contemporáneas que están reclamando una vida como mujeres, chicanas y escritoras. La mujer, como indica Martín-Rodríguez, “deja de ser “la jefita” [es decir, la figura materna] o la “fiel compañera-reposo del guerrero”. La mujer chicana “ahora es la mujer escritora, universitaria, independiente, sin tapujos a la hora de discutir su sexualidad” (*La voz* 59). Es una mujer que ya no quiere se la mujer “de”, como denuncia Bornstein cuando escribe el poema “Toma de nombre”:

con el lazo de buena mujercita mexicana
cargo con el nombre de mujer casada
soy
 fulana de tal
 esposa de fulano
 madre de zutano
y algunas veces presiento que solamente soy
 mujer de sola (*Bajo cubierta* 4)

Bornstein presenta una mujer que se busca más allá del ser madre, esposa e hija. En el poema “Un saludo”, se presenta esa necesidad de escapar a las categorías que tratan de encerrarla bajo los rótulos de “casada”, “soltera”, “latina” etc...; en ella hay un deseo de indefinición.

me detengo:
 una gota
 un rayo
 un eterno preguntar

concepto “de amor” son temas centrales en los poemas de *Bajo cubierta*. Esta recuperación del cuerpo por lo erótico se hace evidente también en los poemas de *Donde empieza la historia*, donde sigue reivindicando su libertad como mujer, pero hay un contenido sociopolítico transnacional más explícito. En *Donde empieza la historia* Bornstein también aborda el tema de la identidad. Como sucede en los poemas de Cóta-Cárdenas y de Lorna Dee Cervantes, se clama por una igualdad del hombre y de la mujer ya que la identidad de uno no puede construirse a expensas del otro⁷².

3.4. Feminismo y conciencia social en *Donde empieza la historia*

Donde empieza la historia se divide en cuatro partes: “Mujer, así dice el poema”, “Hombre para verte mejor”, “Reclamo de la tierra” y “Todo está en tí”. En la primera parte, “Mujer, así dice el poema”, Bornstein expresa claramente la problemática de la mujer en el mundo masculino, la expresión del deseo erótico y las ansias de libertad. En el poema “media luna”, el cuerpo femenino siente el propio deseo al describir el placer físico: “y te convertiste en potro / para cabalgar por tu locura / plena de rosa suave / roja de cariño encerrado / de humedades que llegan como aviso” (*Donde empieza la historia* 17). En este poema, Bornstein expresa otro aspecto de la poesía chicana contemporánea: la creación de una nueva libertad en el tratamiento de la sexualidad. En este sentido, encontramos muchas veces en la poesía de Bornstein, al igual que en la de otras escritoras chicanas como Cota Cárdenas, Ana Castillo o María Herrera-Sobek, referencias al acto sexual que contrastan con la perspectiva sexista de la poesía chicana en la que el hombre normalmente ocupa un lugar dominante. Bornstein, por el contrario, convierte al hombre en objeto de deseo, como hiciera Gina Valdés en las coplas de *Puentes y Fronteras*. Esta estrategia se ve en el poema “Objeto poético”, que se incluye en la segunda parte titulada “Hombre: para verte mejor”. Allí nos habla de su deseo sexual hacia el amante: “déjame tu cuerpo / ahora” (31). Como el mismo título indica, el hombre se ha convertido en el objeto poético y erótico. Se expresa el punto de vista de la mujer, en el que el hombre no es el dominante. A este respecto, es muy significativo el primer verso “para entrar en

⁷²Rebolledo indica que tanto Cóta-Cardenas en el poema “Marchitas”; como Lorna Dee Cervantes en “Para un revolucionario” usan términos cariñosos cuando se dirigen al sujeto masculino “indicating close body an cultural/familiar relationships. Thus while women needed to have their voices Heard, it was not to be at the expense of the males in the culture; rather it was to be considered as equals to them.” (*Women Singing* 96).

ti” del poema “Un suceso” (*Donde empieza la historia* 32), en donde no es el hombre el que posee, sino la mujer la que entra en el cuerpo masculino. Los poemas recogidos en esta sección ponen el énfasis en el género y en la condición de escritora del sujeto poético.

En *Donde empieza la historia* se hace menos mención a la condición de chicana del sujeto poético que se vislumbraba en *Bajo cubierta*. En los versos de *Bajo Cubierta* el sujeto poético se definía desde su condición de chicana, mediante referencias a íconos culturales chicanos. El sujeto poético en *Donde empieza la historia*, en cambio, pone el énfasis en su condición de mujer y de escritora. Seguramente en el momento en el que se escribe, 1993, la autora no siente tanto la urgencia de resaltar su condición de chicana. Cuando Bornstein publica el segundo libro ya se ha producido el “boom” de las escritoras chicanas y, además, nos encontramos en un proceso de normalización de la chicana en el ámbito sociopolítico. Así, podemos observar que los poemas de “Mujer: así dice el poema”, nos hablan de un sujeto poético que sufre por su condición de mujer (“El lugar de la mujer”, “Las aventuras de la muñeca Barbie”), de trabajadora (“La señora del aseo de la biblioteca”, “Dando clase”), de escritora (“Poeta”, “Corrigiendo los hechos”) y de revolucionaria (“Realidad vivida”, “Haciendo guardia en Nicaragua”). Es significativo que estos dos poemas sean los últimos de esta parte. La lucha de estas mujeres latinoamericanas hacen de nexo con “Hombre: para verte mejor”, como para indicar que la lucha por una sociedad más justa implica a ambos sexos.

En los poemas de la sección, “Hombre: para verte mejor”, hay una perspectiva más sensible de la relación entre el hombre y la mujer. De hecho, Bornstein nos habla de este entendimiento entre hombre y mujer en el prólogo de *Donde empieza la historia*: “Así como la primera parte se enfoca sobre la mujer, en la segunda parte de esta colección se usa la palabra para entender al otro, en este caso, al hombre insertado en su propia circunstancia” (ii). Existe un acercamiento al otro que, como indica Bornstein, “existe en sus propias contradicciones y asentado en la trivialidad de su propia existencia” (ii). De esta forma, Bornstein sitúa los problemas a los que es expuesta como mujer dentro de los problemas de la sociedad en su conjunto, que afectan tanto a hombres como a mujeres. Por esta razón, su poesía muestra una aguda conciencia sociopolítica, que transmite un sentimiento de solidaridad con la que trasciende la experiencia individual y se dirige hacia toda la humanidad. Esta característica es común en la poesía chicana contemporánea escrita por mujeres, así lo indica la misma Bornstein, en su artículo “La poética chicana: visión panorámica”, cuando comenta en referencia al poema

“The Innocents” de Bárbara Brinson-Pineda que “a pesar del intimismo en la poesía chicana, se percibe un punto de conexión entre los seres humanos; un compartir de las responsabilidades al determinar el destino de la sociedad” (63). Esto mismo sucede en la obra de Bornstein, ya que junto a una perspectiva poética personal se da un contenido sociopolítico que queda de manifiesto tanto en los últimos tres poemas de la primera parte del libro *Donde empieza la historia* (“Mujer: así dice el poema”, “Realidad vivida” y “Haciendo guardia en Nicaragua”) como en los poemas incluidos en la sección “Reclamo de la Tierra”.

El poema “Realidad vivida” está dedicado a “una mujer revolucionaria” (23) y “Haciendo guardia en Nicaragua” a una “mujer sandinista” (24). Ambos forman parte de los poemas que se enfocan en la mujer y, como indica Bornstein en el prólogo, “la mujer/hablante cobra una conciencia basada tanto en la experiencia socio-política como en la imaginación. Así se explora la realidad de la mujer como objeto de la represión política, sexual y espiritual” (iii). Con estos dos poemas Bornstein refleja un feminismo transnacional con el que establece conexiones que van más allá de las fronteras y crea con estos poemas un puente de solidaridad con la mujer sandinista⁷³. Esta conciencia sociopolítica se refleja ampliamente en la cuarta parte de *Donde empieza la historia* “Reclamo de la tierra”, donde Bornstein denuncia, como ella misma indica en el prólogo, “una historia latinoamericana de colonización, de imperialismo y de su resultante miseria y represión. Se trata de una historia que a la vez contiene una correlación con la experiencia de la población chicana en los Estados Unidos” (ii). En este sentido, Bornstein crea una poesía sociopolítica que se configura a partir de una “nueva conciencia” ideológica y una “nueva conciencia” estética que la diferencia claramente de la poesía que surge en los años 60, llamada “del movimiento”. Es decir, el tono es más intimista y moderado pero sin perder el contenido político que la caracteriza como una literatura menor. En la poesía de Bornstein el objeto poético surge de la realidad cotidiana, como el terremoto en la Ciudad de México en el poema “¡Extra! ¡Extra! Terremoto en México” (*Donde empieza* 45) o “El basurero nacional” (*Donde empieza* 46). Bornstein, en “Introducción general a la nueva poesía política hispanoamericana”, define de esta forma la poesía social contemporánea: “como producto del trabajo consciente de un ser humano, aquel cuya sensibilidad se identifica con los ideales de las

⁷³Este feminismo transnacional se refleja también en otras autoras chicanas como Helena María Viramontes, Sandra Cisneros o Alicia Gaspar de Alba. Anna Marie Sandoval, a través del análisis de la obra de Viramontes, muestra las conexiones entre el feminismo chicano y el mexicano y demuestra “how works by Mexicanas and Chicanas present a political and theoretical agenda undermining the patriarchy and calling for coalitions across borders” (18).

clases no privilegiadas. Su poesía es salvación, denuncia, liberación, compromiso, vehículo de concientización, vehículo expositivo, la experiencia histórica del ser cotidiano, la exégesis de las contradicciones, el trastocamiento de un orden injusto, y un instrumento transformador” (43). Siguiendo estos parámetros, debemos afirmar que los poemas que componen “Reclamo de la tierra” forman parte de esta poesía social. En ellos, Bornstein, admite que da un paso de lo personal a lo colectivo: “La palabra renuncia a quedarse en un ámbito personal y sale al encuentro de humanidades estrujadas, agredidas por el hambre de poder de unos pocos” (*Donde empieza*, ii).

¿Pero cómo consigue la comunicación entre la emancipación individual y la social? ¿Cómo crea en su poesía un dispositivo colectivo de enunciación? ¿Cómo negocia Bornstein su condición de intelectual, necesariamente privilegiada como escritora, y su marginalidad? La obra poética de Bornstein es una literatura de testimonio que cuenta a través de su historia personal una experiencia colectiva de opresión y marginalización. Su poesía representa la articulación de la voz del subalterno y una reconstrucción de su historia. Para proveer esta crítica social lo individual se politiza: Bornstein poetizando lo doméstico hace una llamada a la justicia social.⁷⁴ Es mediante esta poetización de lo doméstico y erotización de lo social como la autora consigue crear un puente entre la clase popular y la intelectual que se fortalece mediante la elección del español como lengua principal y la intertextualidad.

3.5. La lengua materna: hacia un dispositivo colectivo de enunciación y un contenido político.

En este apartado analizaremos cómo la elección del español por parte de Bornstein sirve para recuperar su propio origen, establecer una conexión con la comunidad a la que se dirige, crear una vinculación con escritores latinoamericanos y lograr hacer público lo privado.

Desde esta óptica, la elección del español responde a una ideología feminista. La literatura chicana se caracteriza por el uso del español y del inglés, y en ocasiones por la mezcla de ambos. Ahora bien, también es cierto que la elección del idioma responde a diferentes razones y motivaciones. En la historia de la literatura chicana se puede observar que el uso del español

⁷⁴Para más información sobre literatura de testimonio véase *Literature and Politics in the Central American Revolutions*, de John Beverley y Marc Zimmerman y *Latin-American Women Writers: Class, Race and Gender*, de Myriam Yvonne Jehenson.

varía, no sólo del periodo histórico del que se hable, sino también en función de la región, de la clase, del género y de las circunstancias personales del escritor: unos no pueden escribir en inglés y otros no pueden escribir en español. De hecho, uno de los problemas es que en algunas ocasiones hay una reticencia a admitir determinadas obras como chicanas porque no encajan con algunos criterios ideológicos que definen en un momento determinado lo que es, o se pretende que sea, la literatura chicana. No voy a detenerme demasiado en este punto ya que nuestro interés se centra en el uso del español por parte de Bornstein. No obstante, considero importante hacer esta matización, ya que es necesario indicar que no toda la literatura chicana escrita en español tiene las mismas características. La literatura chicana escrita en español es una literatura rica y variada. Martín-Rodríguez señala que la literatura chicana está marcada por la discontinuidad y la negociación. Explica, entre otras cosas, que el uso del español ha ido variando temporal y regionalmente. En muchas ocasiones, el español le ha servido al escritor chicano para establecer una unión con el pasado hispano. Por ejemplo, en el periodo que va de 1528 a 1848, el español era la lengua oficial de la colonia. En 1848, siempre según Martín-Rodríguez, “En Nuevo México, donde la población hispana era mayoritaria en estas fechas, la supervivencia cultural aparece con frecuencia ligada a la resistencia lingüística” (“Por herencia una red” 13). En cambio, otros escritores, en otras zonas de los Estados Unidos, abarcan los aspectos transgresivos que representa el español. Estos aspectos también varían dependiendo del género, clase, región y periodo histórico. Para entender el uso del español que hace Bornstein, debemos tener en cuenta su condición de mujer chicana hija de inmigrantes (madre mexicana y padre polaco) y que obtiene su licenciatura, maestría y doctorado en español en la University of Arizona.

El hecho de que Bornstein saliera de México a la edad de 14 años conlleva que la lengua adquiriera un papel muy relevante en ese periodo de su vida. El inglés representa la integración social en el país de acogida y el español, por el contrario, va a ser el idioma de las relaciones familiares y la comunicación en el hogar. La doble función del lenguaje, por una parte como instrumento de comunicación social y por otra como instrumento por el que accedemos a una determinada identidad social⁷⁵, en el caso de Bornstein el español, hace que nos preguntemos ¿a qué grupo se encuentra adherida Miriam Bornstein, teniendo en cuenta que los sistemas cul-

⁷⁵Definida por Tajfel como “aquella parte del autoconcepto de un individuo que deriva del conocimiento de su pertenencia a un grupo (o grupos) social junto con el significado valorativo y emocional asociado a dicha pertenencia” (242).

turales y normativos de la sociedad de origen y de destino son diferentes? Ana María Relaño Pastor y Rosa María Soriano Miras en su estudio “La vivencia del idioma en mujeres migrantes” han comprobado que al cambiar el contexto de referencia en donde tiene lugar su vida cotidiana, la mujer va incorporando nuevas relaciones sociales que transforman su identidad de género y sufre múltiples subordinaciones en ese nuevo espacio social por su status de mujer, de extranjera y como minoría étnica, lingüística y cultural. Por esta razón, la vivencia idiomática adquiere en la reconstrucción identitaria un claro protagonismo. Esto lo comparte Bornstein, ya que en *Donde empieza la historia* comenta: “Para la mujer chicana/mexicana la vida se encuentra mediata por experiencias relacionadas a cuestiones de raza, de clase social y de género. Pero aún más específicamente en su caso, la cuestión cultural se convierte en otra capa que tamiza la manera en que vive, su tarjeta de identificación para navegar por el mundo puritano anglosajón” (ii). Al igual que otras mujeres México-americanas, Bornstein conoce el esfuerzo que supone mantener el español en el hogar, debido a la presión lingüística y cultural. Además debemos tener en cuenta que existe una identificación del español con la identidad mexicana y que va asociado con la inmigración ilegal. Margarita Hidalgo propone que el español y el ser mexicano son términos marcados en la frontera del sudoeste estadounidense (30). Hay estrecha correlación tabú entre ambos, sobre la que no se habla pero que se sufre: “El español queda ‘racializado’, ‘etnizado’, en la frontera norte de México” (Hidalgo 31). Así, Bornstein, como otras mujeres México-americanas y chicanas, con el uso del español reclaman un orden moral diferente. Como indican Relaño y Soriano, las mujeres migrantes luchan por transmitir la lengua materna a sus hijos en el hogar, a pesar de la presión social en la escuela hacia una asimilación e integración social substractiva que conlleva la pérdida del español, para que tanto ellas como sus hijos lleguen a ser considerados miembros de la sociedad de acogida (90).

Bornstein nos habla en *Donde empieza la historia* de esa lucha por mantener el español; en los poemas recogidos en la tercera parte, dedicados a su madre y titulada “Todo está en ti”, comenta: “representa el refuerzo de una lucha por mantener una cultura, una identidad esencial; es el saber que todo lo de ella, que tanto quiero, se queda en mí. De aquí la razón por la cual escribo en español. No solamente es mi lengua materna, la que me define más profundamente que el inglés, sino que también es mi vínculo con una cultura a través de una perspectiva femenina (ii)”. Para Bornstein el español representa esta vinculación con el hogar, con la madre y la cultura familiar. Cabe preguntarse, como ya lo hiciera Martín-Rodríguez en referencia a

Cota-Cárdenas y Erlinda Gonzáles-Berry que también escriben en español, “si el hecho que escriba en español es una falta de ideología feminista o del esfuerzo por la creación de un público femenino interétnico que caracteriza a la mayoría de los textos en inglés, ¿es el uso del español, aunque sea de forma implícita, un recurso retrógado que legitima la sumisión histórica de las mujeres chicana al ámbito del hogar?” (“En la lengua materna” 65) Coincidimos con Martín-Rodríguez en la respuesta: en absoluto.

Al contrario, obedece a razones que no son incompatibles con la ruptura del silencio patriarcal ni con la revisión crítica de la tradición. El hecho que Bornstein elija el español nos indica que, como sugiere Martín-Rodríguez,

Esta lengua es tan viable como el inglés (si no más) para cultivar una literatura y un feminismo propios. Indica también, si observamos la riqueza de códigos y niveles lingüísticos en ambas novelas, que la reivindicación del español no se hace sólo desde el punto de vista del habla popular/familiar (como había ocurrido durante la fase nacionalista de los setenta), sino que explora registros hasta hace poco reservados a una élite (masculina) formada en las universidades en los programas doctorales. De esta manera, estas novelas se proponen como modelos de un reordenamiento cultural y académico y como ejemplo de que la cuestión de la mujer y el español no se limita a ser asunto de puertas para adentro: ahora la mujer chicana tiene voz pública en español y no es una voz quebrada o disminuida, sino una voz plural y rica, autoconsciente. (“En la lengua materna” (71).

En la poesía de Bornstein, como en las novelas estudiadas por Martín-Rodríguez, lo político no margina a lo personal. Aquí entramos en el siguiente punto: el español no es solo el vínculo con el hogar, sino que es el puente a números mundos. Es decir, mediante el uso del español, Bornstein tiende un puente entre lo privado y lo público, ya que en su obra el español no es sólo el vínculo con el hogar, sino que es también una lengua pública y literaria. Este aspecto del español como un lenguaje público viene representado por la figura del padre. Así encontramos en los poemas de Bornstein, por una parte, la vinculación con la madre y el mundo privado; y por otra la vinculación con el padre y la vida pública.

Como la propia autora indica en el prólogo de *Donde empieza la historia* (ii). En los poemas recogidos en la cuarta parte del libro titulada “Todo está en ti”, Bornstein nos habla de la comunicación con su madre y de las palabras que las unía, como indican los versos “Ya ves, / de nuevo he vuelto a la palabra / a esta manera especial de entenderte” (*Donde empieza* 53) o “construyo sobre ti / sobre tus lejanas palabras” (*Donde empieza* 54). En estos poemas la autora

muestra la cotidianidad vivida en el entorno familiar, representada por la madre. Por ejemplo, en el poema “Yo y tú” describe como cada noche la madre se acuesta siguiendo el mismo rito

empieza el rito de la noche;
las luces apagadas
los niños quietos como las puertas
la casa necesariamente en su lugar
ya acostada,
cada noche
a la hora correcta:
pienso en tu días silenciosos
en el valor de cada vena
para negar la inutilidad
el cotidiano vaso de agua
el camisón arreglado
las sábanas lisas
(*Donde empieza* 55)

Las palabras utilizadas por Bornstein en los poemas de “Todo está en ti” evocan el cariño a la madre, el recogimiento del hogar como se observa en los versos “Te imagino / con el cariño cruzado sobre el pecho/ hecha un ovillo oscuro” (*Donde empieza la historia* 55) o “parada en tu Día de las Madres / ya no estás / pendiente del que llega / ni del arroz compartido” (*Donde empieza la historia* 50). De hecho, la autora dedica *Donde empieza la historia* a su madre porque “me enseñó mis primeras palabras”(iii), es decir su madre representa “la lucha por mantener una cultura, una identidad esencial” (*Donde empieza la historia* ii).

El español para Bornstein, sin duda, es el vínculo con el hogar y símbolo de recogimiento; pero la autora manifiesta también que usa el español para reivindicar el nexo con una cultura literaria, “Para mí, el escribir en español representa una lucha contra la autocensura que hemos sufrido al ver que nuestro lenguaje, a pesar de nuestra larga historia literaria, no es aceptado como conducto expresivo, como aventura comercialmente gratificante” (*Donde empieza* iii). El hecho de que el español sea también el idioma del padre, hace que Bornstein lo conciba como lenguaje público, ya que el padre representa para la autora la vida bohemia de México, “la cultura capitalina de los años cincuenta, de las memorias compartidas sobre los escritos y la vida bohemia de mi padre”⁷⁶; es decir, es un español— si no literario— culto. Así el español para Bornstien no va a estar conectado, sólo, con el margen del hogar (que además en los EEUU se identifica con la inmigración ilegal y la pobreza), sino que también se va a identificar como un lenguaje social, de comunicación fuera del hogar. Ejemplo de esto es la

⁷⁶El padre de Miriam Bornstein, Abraham Bornstein, fue un escritor polaco emigrado primero a México y después a los EEUU; era también un representante médico de ventas.

inclusión como paratexto de un poema de la escritora mexicana de los años cincuenta Rosario Castellanos, otro ejemplo del carácter público del español y la figura paterna es el poema “En estos tiempos” dedicado a su padre:

Quizá este poema sea una elegía
o simplemente
se me antoje recordar
entallarme las palabras.
...
una mano implícita que acaricia mis poemas.
No, la verdad es que no te recuerdo
así, con el inventario intacto de tus huesos
pero quisiera acordarme
de tus pasos cotidianos
de tus amigos, tus quesos, tus cigarros
y tu amor definitivo a México (*Donde empieza* 27)

El sujeto poético “se entalla las palabras” para hablarnos de la vida social del padre, representada por “de tus amigos, tus quesos, tus cigarros” y “tu amor definitivo a México”.

Finalmente, el español de Bornstein tiene también un carácter académico, ya que Bornstein, además, estudia en el departamento de español de la Universidad de Arizona su licenciatura y doctorado. Esta educación formal en español también marcará su conexión con otras tradiciones literarias y se reflejará en la influencia en su obra de la poesía social latinoamericana. Por esta razón, el lenguaje utilizado en los poemas recogidos en la sección “Reclamo de la tierra” es mucho más complejo y metafórico, como podemos observar en los siguientes versos de “Dejes coloniales”:

Desde el norte
Llegaron con lenguas de fuego
Y manos burlonas que hurgaron
La profundidad salada de tu vientre
Quebrando su cintura
Agotándose sobre sus senos (*Donde empieza la historia* 40)

En este poema, mediante diferentes figuras retóricas, Bornstein compara el colonialismo con la violación a una mujer.

A la luz de lo expuesto, considero que este uso del español le sirve a Bornstein como forma de solucionar el conflicto entre su posición de marginada, como mujer México-americana, y su condición de privilegiada, como escritora intelectual universitaria. Bornstein utiliza con el

lenguaje la misma estrategia que usa cuando poetiza lo doméstico: rescata el lenguaje asociado con la vida familiar y lo hace público. En la poesía de Bornstein, el español va del margen al centro y de nuevo al margen. Desde estas posiciones es capaz de ser testimonio (como indica la propia autora) de “otras voces que emergen de una realidad bilingüe/bicultural. Mujer empecinada en usar la palabra para interceder entre el 'yo' personal y el 'yo' social” (*Donde empieza la historia* i). En este sentido Bornstein actúa como mediadora, una mediación como la que presenta Gloria Anzaldúa en *Borderlands/La Frontera*. Anzaldúa, como indica M. Antonia Oliver-Rotger,

addresses this struggle as a member of a collectivity and as an individual. She is someone who speaks for herself as both subject (a writer, an academic, an author) and as object (descendant of a Texan family of farmers whose territories were expropriated, a Chicana, a lesbian) (43)

Junto con esta idea de mediación, Anzaldúa en *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* también expone sus diferentes posiciones: mujer universitaria, escritora, de origen mexicano, descendiente de trabajadores del campo y lesbiana; y establece un diálogo entre ellas:

As a *mestiza* I have no country, my homeland cast me out; yet all countries are mine because I am every woman's sister or potential lover. (As a lesbian I have no race, my own people disclaim me; but I am all races because there is the queer of me in all races). I am cultureless because, as a feminist, I challenge the collective cultural/religious male-derived beliefs of Indo-Hispanics and Anglos; yet I am cultured because I am participating in the creation of yet another culture, new story to explain the world and our participation in it, a new value system with images and symbols that connect us to each other and to the planet. *Soy un amasamiento*, I am an act of kneading, of uniting and joining that not only has produced both a creature of darkness and a creature of light, but also a creature that questions the definitions of light and dark and gives them new meanings. (*Borderlands* 80-81).

Para Bornstein el español también muestra esta ambigüedad, como margen (espacio doméstico vinculado con la tradición oral) y centro al mismo tiempo (lenguaje culto con una gran tradición literaria). Bornstein, como Anzaldúa, habla al mismo tiempo como sujeto (escritora, académica y autora) y como objeto (descendiente de una familia de inmigrantes, mujer). Cuando habla por los otros, es un sujeto relativamente privilegiado, desde una variedad de márgenes que se convierten en centro, superando así el problema que expone Gayatri Spivak sobre la imposibilidad de hablar del subalterno⁷⁷. Rompe, al igual que Anzaldúa, el silencio con

⁷⁷Spivak lo denomina “Epistemic Violence”. Se refiere con este término a las premisas incuestionables por las cuales “el otro” es visto siempre como un significado puro y refracción del imperio occidental. Según Spivak: “the cultural

nuevas palabras que tienen una función colectiva y personal, pero no pasa por alto las divisiones internas entre ella y la comunidad. Se convierte en una mediadora que supera la dualidad de hablar acerca (representación estética) y hablar sobre (representación política).

Para Spivak la distinción entre *acerca* y *sobre*, consiste en que los escritores olvidan los mecanismos que mantienen al subalterno en silencio y tratan de reescribir y representar la historia del Otro silenciado. Si, como dice Spivak, la lengua dominante representa al subalterno, éste nunca podrá hablar o ser conocido. La definición de Anzaldúa de frontera y el español para Bornstein cumplen el desafío expuesto por Spivak: usan un discurso discontinuo que es capaz, desde varias posiciones, de cuestionar los discursos homogeneizantes impuestos al mexicanoamericano, ¿es el inglés o el español la lengua dominante? ¿Es en lo privado o en lo público que la mujer sufre discriminación?.

Bornstein, al igual que Anzaldúa, como sujeto hablante es siempre ella y el otro. Puede hablar por y de, convirtiendo su marginalidad y otredad en posiciones desde las que puede hablar. De esta manera, el hablante nunca está del todo cómodo. Se habla siempre desde el margen de un discurso, pero este margen se dibuja como centro en otros discursos. En Bornstein, como en Anzaldúa, escribir significa convertirse en el centro de otra periferia. Su centro y periferia varían y el hablante no cae nunca en la trampa de construir un centro o un margen absoluto: El español culto frente al inglés, el español popular frente al culto.

Con el uso del español, Bornstein no sólo vincula su poesía con la línea maternal que caracteriza a una buena parte de la literatura latina escrita por mujeres en los Estados Unidos, sino que también establece conexiones con otras tradiciones literarias. Así, si bien es cierto que los poemas incluidos en la sección “Todo está en ti” del libro *Donde empieza la historia* están inspirados y dedicados a su madre, también lo es que en ellos hay una influencia latente de la poesía social latinoamericana. Bornstein logra de nuevo colocarse en dos posiciones, vincularse a la tradición oral y a la literaria, convirtiéndose en voz testimonial no solo de las mujeres chicanas, sino también de las mujeres sandinistas (“Haciendo guardia en Nicaragua”), de las mujeres en el Salvador (“Realidad vivida”) y de la “otredad” masculina en los poemas incluidos en “Hombre, para verte mejor”. La mujer revolucionaria centroamericana ha sustituido en la poesía de Bornstein a la soldadera y a la Adelita, ambas figuras recurrentes en la poesía chicana. Las

self-representation of the colonizer is always at the expense of the figure of the ‘native’ who cannot speak and is portrayed as unchanging essence” (“Can the Subaltern Speak?” 26).

escritoras chicanas se habían sentido identificadas con estas mujeres revolucionarias, como explica Rebolledo: “it is clear that an identification exists between the revolutionary fighter for justice, land, and food, and contemporary writers who believe that the pen and the sword are related” (*Women Singing* 56). En “Realidad vivida” y “Haciendo guardia en Nicaragua” Bornstein hace lo mismo, pero sin recurrir al pasado de la revolución mexicana, sino a la actual mujer latinoamericana en lucha. Aún así Bornstein dibuja en sus poemas una mujer muy parecida a la que presenta Inés Hernández en “Guerrillera soy” y en “Untitled” (cit. en Rebolledo and Rivero 232). Ambas poetas establecen una conexión entre la figura de la guerrillera con “the life-giving force of birth and creation” (Rebolledo, *Women Singing* 57) y en ellas se mezclan la fuerza con la ternura, sufren la tortura y la muerte pero son generadoras de vida⁷⁸. Vemos, también, cómo Bornstein utiliza, para la descripción de estas mujeres, la misma técnica que utiliza Elena Poniatovska en “Las mujeres de Juchitán”, es decir, que celebra lo personal, lo erótico, lo maternal. Poniatovska describe así a las mujeres indígenas sublevadas:

Hay que verlas llegar como torres que caminan, su ventana abierta, su corazón ventana, su anchura de noche que visita la luna. Hay que verlas llegar, ellas que ya son gobierno, ellas, el pueblo, guardianas de los hombres, repartidoras de víveres, sus hijos a horcajadas sobre la cadera o recostados en la hamaca de sus pechos, el viento en sus enaguas, floridas embarcaciones, su sexo panal de miel derramando hombres, allí vienen meneando el vientre, jalonando a los machos...” (cit. en Jean Franco, “Invadir el espacio público” 277).

Jean Franco comenta que “en este texto encontramos la dimensión utópica de la literatura femenina que reside en la fusión de la liberación sexual y la política. Al mismo tiempo, esta manera de tender un puente sobre la diferencia de clases es poco común” (“Invadir el espacio público” 277). Poniatovska construye este puente “celebrando la erotización de lo social” que conlleva una firme “creencia utópica en el poder popular” (“Invadir el espacio público” 227). Si comparamos este texto con los dos poemas de Bornstein, “Realidad vivida” y “Haciendo guardia en Nicaragua”, vemos cómo en ambos “lo femenino” toma protagonismo: los colores, la maternidad se transforman en un arma de lucha.

Bornstein, como propone Iris Zavala en referencia a la escritura de las mujeres, habla desde los márgenes (“Las formas y funciones” 65-68). Zavala propone que lo verdaderamente subversivo e interesante es escribir, teorizar desde la marginalidad, enunciar desde donde no se

⁷⁸Como la diosa Coatlicue a la que se refiere Bornstein en “Leyenda final” (*Bajo Cubierta* 10).

ha enunciado antes. Prefiere no limitarse a la improductiva destrucción del universo simbólico masculino para crear en los mismos errores de éste una vez creado un universo simbólico femenino paralelo. El lenguaje constituye un arma de doble filo que legitima la universalidad y neutralidad del discurso patriarcal, a la vez que relega la voz femenina⁷⁹. De esta forma, el discurso femenino es un atentado contra el orden dominante, contra esa estructura de poder, en la medida en que la poeta es capaz de transgredir el significado heredado de la tradición simbólica y hacer que los símbolos se expresen en una dirección diferente. Así que podemos hablar de una revolución literaria que, en cuanto tal, es también política, una revolución literaria con un alto grado de conciencia estética, donde el lenguaje cobra un papel protagonista. En la obra literaria de Bornstein el lenguaje es responsable no solamente del impacto estético, sino también de la posible significación ideológica, ya que el texto se construye a partir de un sistema de signos que es un producto social. Encontramos en la poesía de Bornstein algunas de las estrategias lingüísticas que la misma autora encuentra al analizar la nueva poesía social latinoamericana. Comenta que “para dar testimonio de un mundo desgarrado e injusto, los poetas utilizan el lenguaje como instrumento colectivo; de ahí su popularización, su impulso transformador” (“Introducción general” 48) Bornstein, al analizar el poema “Desde el Vedado, un cubano le escribe a un amigo decididamente europeo”, de Roberto Fernández Retamar, comenta que “en el texto el recurso al diálogo entre el hablante representado y un oyente explícito destaca esa nueva tonalidad” (“Introducción general” 49). Para Bornstein la nueva poesía latinoamericana se convierte en testimonio de un mundo desgarrado e injusto donde cobra gran importancia el discurso oral, representado por el tono coloquial, el diálogo, la inclusión de otros géneros como cartas, periódicos e incluso el lenguaje profano o tabú. Esas mismas características las encontramos por ejemplo, en el poema “Un saludo” (*Bajo cubierta* 2) Bornstein mediante la transcripción de un diálogo entre dos personas es capaz de expresar la necesidad existencial de no ser y critica a una sociedad empeñada en definir a la mujer. Mediante los versos “te encuentro en un pasadizo / me miras / sonrías / te presentas / '¿Cómo te llamas?'” (*Bajo cubierta* 2) la autora consigue una comunicación con el lector; con un lenguaje simple explica una situación; pero al mismo tiempo, sin renunciar a un alto nivel estético, plantea cuestiones existenciales más profundas: “me detengo: / una gota / un rayo / un eterno preguntar / Ser Eva / sin ombligo y con

⁷⁹Véase Hélène Cixous, “The Laugh of the Medusa”. Para un recorrido por la teoría feminista francesa, véase Marta Segarra-Montaner “Crítica feminista y escritura femenina en Francia” (79-108).

tentación” (2). En la tercera parte de *Donde empieza la historia* (“Reclamo de la tierra”) se ve claramente la conexión de su poesía con la nueva poesía social latinoamericana (de hecho, un poema de Rosario Murillo, poeta nicaragüense y mujer del líder sandinista y posterior presidente de Nicaragua, Daniel Ortega, hace de paratexto). Bornstein, en los poemas de esta sección, pone en evidencia su idea de la poesía como instrumento de cambio social. Como poeta, Bornstein contempla la realidad y asume una responsabilidad artística-social. En el poema “Nota para dos”, dedicado al “pueblo guatemalteco y salvadoreño” (*Donde empieza la historia* 41) Bornstein declara su solidaridad con el combatiente y condena al opresor: “Te digo que hasta ahí; hasta donde tus manos / no puedan robarse las maravillas del pueblo; hasta donde se / halle tu sangre inútil; hasta donde residan tus huesos / degradados hasta ahí llegaremos, llegaremos todos, sin / aviso alguno” (*Donde empieza la historia* 41). El sujeto poético se incluye en ese “todos” mostrando así su implicación personal en la lucha contra el opresor.

Los poemas de “Reclamo en la tierra” describen diferentes situaciones opresivas que no se limitan a una sola nación; las ideas políticas de Bornstein y su concepción de la poesía como instrumento para exponer la problemática del ser humano hacen que sus poemas tengan un fuerte componente transnacional. Como indica Bornstein, “en esta parte del libro la palabra continúa ejercitando su derecho de denuncia, esta vez en contra de una historia latinoamericana de colonización, de imperialismo y de su resultante miseria y represión. Se trata de una historia que a la vez contiene una correlación con la experiencia de la población chicana en los Estados Unidos” (*Donde empieza la historia* ii). En estos poemas el lenguaje es responsable del impacto estético y al mismo tiempo de la carga ideológica. Como resultado, los poemas de “Reclamo en la tierra” no resultan panfletarios; aunque el lenguaje esté cargado con una gran significación política, Bornstein consigue una poesía de gran madurez literaria. En “Dejes coloniales” nos habla del imperialismo y sus consecuencias con un lenguaje cargado de simbolismo:

Desde el norte
Llegaron con lenguas de fuego
Y manos burlonas que hurgaron
La profundidad salada de su vientre
Quebrando su cintura
Agotándose sobre sus senos (*Donde empieza la historia* 40).

El lenguaje se poetiza y se incorpora al discurso lírico para mostrar una realidad social y política, pero también íntima, ya que estas situaciones de injusticia afectan al sujeto poético personalmente, como se expresa en “Nicaragua somocista”: “dolías como un hermano inclinado

hacia la noche” (Donde empieza la historia 44), o en “En la lucha: tercer mundo” donde Bornstein expresa: “llevas tu tristeza como ropaje viejo / y me conmueven tus hirsutos ojos de paciente” (Donde empieza la historia 42). Como vemos, la poesía para Bornstein sirve para desvelar un mundo políticamente degradado, y con este fin el poeta debe tomar la palabra. Bornstein toma la palabra, utiliza el español para presentar a una mujer que desea liberarse sexualmente y afirmarse como escritora, pero también como perteneciente a una comunidad, la chicana. Mediante la poetización de la experiencia cotidiana Bornstein se rebela contra un orden injusto y lucha por construir una sociedad más equitativa.

CAPÍTULO IV. CONTRA LA LÓGICA BINARIA: PUPPET Y LA LITERATURA MENOR

Este capítulo analiza la novela *Puppet: A Chicano Novella* de la escritora chicana Margarita Cota-Cárdenas como ejemplo de literatura menor propuesta por Gilles Deleuze y Felix Guattari. En el análisis de la novela veremos cómo Cota-Cárdenas construye una narrativa desde la que, como indica Martín-Rodríguez, la protagonista “se debate entre la necesidad de convertirse en voz de la comunidad y la no menos urgente de construir y expresar su propia voz” (“En la lengua materna” 72). *Puppet* hace una crónica de un hecho real, la muerte de un joven chicano a manos de la policía y los esfuerzos por parte de las autoridades por mantener en secreto los detalles. A través de la narración de este hecho, la novela presenta el debate al que se refiere Martín-Rodríguez y explora otros caminos que le permiten representar a una comunidad desde una voz personal y fluctuante que niega, desde múltiples divisiones, la posibilidad de construir una identidad fija⁸⁰. *Puppet*, como la literatura menor a la que se refieren Deleuze y Guattari, no presenta una explicación del mundo chicano, sino una deconstrucción. Cota-Cárdenas escribe una novela no convencional en la que expone los conflictos que afectan a la comunidad chicana sin olvidar los que sufre personalmente. Es decir, *Puppet* se presenta como resolución estética a los problemas de identidad personal de Cota-Cárdenas como escritora chicana, al mismo tiempo que reflexiona sobre los problemas que afectan a las minorías por razones de género, etnia y clase.

Antes de adentrarnos en el análisis de las estrategias empleadas por Cota-Cárdenas para deconstruir esquemas literarios, identitarios y políticos, consideramos necesario estudiar, brevemente, el impacto que ha tenido *Puppet* en el mundo literario en general y chicano en particular. *Puppet* se publica por primera vez en 1985 en Relámpago, una pequeña editorial chicana. Este dato es de suma importancia, ya que refleja los problemas que encuentran las escritoras chicanas que escriben en español en los ochenta, pero al mismo tiempo permite a Cota-Cárdenas la publicación de una novela sumamente compleja que se aleja de las imposiciones comerciales. En 1985, cuando Cota-Cárdenas publica *Puppet*, las editoriales especializadas en

⁸⁰En relación al tema de la esquizofrenia en *Puppet* véase la tesis doctoral de Xochitl Estrada Shuru: *The poetics of hysteria in Chicana writing: Sandra Cisneros, Margarita Cota-Cárdenas, Pat Mora, and Bernice Zamora*.

literatura chicana se habían debilitado y las escritoras chicanas deben buscar su espacio en otras editoriales. Para estas escritoras resulta importante el surgimiento de editoriales feministas y el auge de la literatura femenina afroamericana. Martín-Rodríguez explica:

estas editoriales y publicaciones (entre las que podríamos destacar *Spinster/Aunt Lute*, *Naiad*, y *Kitchen Table*) abren sus páginas a la literatura de las chicanas; páginas, de más está decirlo, que tienen un público ideal diferente del de las editoriales chicanas. En ese sentido, el uso del inglés (aun cuando se conserve una cierta dosis de español) es casi obligatorio, si se quiere llegar a ese público” (“En la lengua materna” 70).

En este panorama, *Puppet* se encuentra fuera del público de estas editoriales feministas (por el lenguaje, no por su contenido), pero tampoco encuentra espacio en las editoriales chicanas consolidadas. Estas editoriales han disminuido la publicación de obras en español. Martín-Rodríguez explica que “ni *Bilingual* ni *Arte Público* parecían dispuestas en ese momento a arriesgarse con la publicación de novelas en español escritas por autores/as noveles” (69). Así, no es casualidad que a Cota-Cárdenas le costara encontrar una editorial para su manuscrito. Cota-Cárdenas afirma en una entrevista personal que *Puppet* fue rechazado por *Bilingual Press* y *Arte Público*. La razón que dieron las editoriales para rechazar la publicación fue la técnica y el lenguaje utilizados; sin embargo, Cota-Cárdenas opina, en una entrevista personal, que había otros escritores chicanos innovando la técnica, sobre todo en poesía, como Ricardo Aguilar y que no encontraron este problema⁸¹. Cota-Cárdenas siente, y así lo expresa en la entrevista, que fue triplemente marginada: por ser mujer, chicana y por escribir en español. Finalmente, como hemos mencionado al inicio, *Puppet* fue publicada en *Relámpago Press*. Como consecuencia, tuvo una distribución muy limitada y estuvo fuera de circulación muchos años. *Puppet*, sin embargo, fue bien recibida dentro de los círculos literarios chicanos y publicada de nuevo, esta vez en una edición bilingüe, por la universidad de Nuevo Mexico en 2000. En 1976 se autopublica su primer libro de poesías, titulado *Noches despertando inConciencias*. Cota-Cárdenas, junto con Eliana S. Rivero, crean en 1977 su propia editorial, *Scorpion Press*, con la idea de “poder publicar lo que quisiéramos, en la lengua que quisiéramos y como nos diera la gana” (entrevista personal). Con estas palabras Cota-Cárdenas expone la situación en la que se

⁸¹Cabe señalar que Aguilar tampoco publicó con estas editoriales. Aguilar publicó su primera obra *Caravana enlutada* en México con la editorial Pájaro Cascabel en 1975, posteriormente publicó, también en México, con la editorial Xalapa en 1987. En 1990 con la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez publicó *Aurelia y A barlovento* fue publicada por ediciones Torreón en Coahuila. En el 2003 Ediciones y Gráficos Eón (Universidad de Tijuana y Universidad Veracruzana) reeditó gran parte de su obra. Es decir fueron las editoriales mexicanas quienes prestaron más atención a su obra.

encontraban las escritoras chicanas que escribían en español. Scorpion Press reedita de nuevo *Noches despertando inconciencias* de Cota-Cárdenas, publica también el libro de poemas *Bajo Cubierta* de Miriam Bornstein y *Siete Poetas*, una antología poética de mujeres latinas en los Estados Unidos. Esta antología, como indica Cota-Cárdenas, “todavía se estudia por allí y por allá. Colección buena; aunque me incluya a mí y a Eliana, si ves el libro y lees lo que seleccionamos, y el trabajo que le metimos. Creo que a todas todavía nos representa bien. Y todavía hay asuntos contemporáneos en ese libro” (entrevista personal)⁸². Así, vemos que había un lector para este tipo de literatura, que sin embargo no encontraba editoriales. A pesar de las dificultades de publicación, *Puppet* ha sido objeto de la atención de la crítica, y no solo de la chicana. Ciertamente, no podemos afirmar que *Puppet* haya entrado a formar parte del canon de las letras estadounidenses, como ha sucedido con algunas escritoras chicanas que escriben en inglés⁸³, pero sí ha sido objeto de numerosos estudios y tesis doctorales. En 1986 Francisco A. Lomelí reconoce el valor innovador de *Puppet* (“Caja de pandora: mala conciencia, miedo y fantasía” 30-35). En los años siguientes, antes de su reedición, la novela sigue llamando la atención de los críticos. En 1995 Rebolledo la analiza al tratar el tema de los problemas que comporta para las escritoras chicanas el uso del español (*Women Singing* 76)⁸⁴. Rebolledo vuelve a ocuparse de *Puppet* en 1997. Ese año Rebolledo publica con Eliana Rivero la antología *Infinite Divisions: An Anthology of Chicana Literature*, en la que incluye el capítulo 11 de *Puppet*: “Malinche’s Discourse”. En 1995 Martín-Rodríguez publica un artículo en el que analiza la novela y pone en evidencia cómo la elección del español implica una forma de “reordenamiento cultural y académico” e introduce por primera vez el tema de la desterritorialización del lenguaje en *Puppet* (“En la lengua materna” 71).

⁸²Cota-Cárdenas explica en la entrevista personal varias anécdotas en torno a Scorpion Press y a la publicación de *Siete Poetas*. Rivero y Cota-Cárdenas deciden llamar Scorpion Press a la editorial porque ambas tienen como signo del zodiaco escorpión, al igual que Sor Juana “ícono literario en nuestros estudios en la Universidad” y porque “Sí, dos ‘escorpiones en el desierto’ como por allí nos habrán llamado por alguna parte después, ¡jaaaa! Y con mucho orgullo” (Entrevista personal)

⁸³Sobre todo si lo comparamos con el éxito de otras novelas chicanas como *The House of Mango Street* de Sandra Cisneros. Algunas novelistas chicanas contemporáneas han logrado ingresar al canon literario estadounidense. Por ejemplo en el caso de la mencionada Sandra Cisneros, es frecuente encontrar su primera novela en los programas de inglés y literatura de la escuela media de Estados Unidos.

⁸⁴No es de extrañar el interés de Rebolledo por *Puppet*, ya que, Rebolledo, Cota-Cárdenas, Elinda Gonzales-Berry, Miriam Bornstein y Eliana Rivero se conocían bien y frecuentaban los mismos círculos. Rebolledo, Cota-Cárdenas y Bornstein habían asistido a las clases de Rivero.

Como vemos, la novela no ha sido ignorada por la crítica chicana y no es de extrañar que en el 2000 fuera reeditada por la universidad de Nuevo México, esta vez en una reedición bilingüe que responde al interés de llegar a un público más amplio y pone de manifiesto las estrategias que debe desplegar este tipo de literatura transcultural para llegar a un lector no familiarizado con el mundo y la lengua del narrador⁸⁵. Para Cota-Cárdenas, el lector ideal de *Puppet* es “el chicano y todo aquel que ha vivido un conflicto cultural, una crisis de identidad. Alguien que vive en una cultura donde hay choques: por la lengua, por la forma de vestir o de actuar” (entrevista personal). Pero la necesidad de llegar a un público más amplio hizo que se publicara una versión bilingüe de la novela⁸⁶. En este caso, a diferencia de otros escritores chicanos como Rolando Hinojosa, la traducción no fue hecha por la propia autora sino a cargo de Barbara D. Riess y Trino Sandoval⁸⁷. Después de esta reedición, los estudios críticos sobre *Puppet* aumentan⁸⁸. En 2005 aparece otra tesis sobre *Puppet* en la que Cecilia Yocupicio-Valenzuela la analiza desde un punto de vista postcolonial. Esta tesis incluye una entrevista a la autora. En 2008 Desirée A. Martín publica un ensayo sobre la búsqueda de la identidad en *Puppet*. Siguiendo el tema de la identidad que plantea la novela, la tesis de Xochitl Shuro-Estrada incluye un capítulo sobre la histeria en *Puppet*.

El interés por la narrativa de Cota-Cárdenas no se limita a la crítica estadounidense. Como se indicó al inicio, *Puppet* ha llamado la atención de la crítica también fuera de los

⁸⁵Martín-Rodríguez explica por qué considera algunos textos chicanos como narrativa transcultural y cómo el escritor chicano debe desplegar un “repertorio” “to invite reader interaction and how do these texts make their repertoires accesible for a multiplicity of readers that include monolingual and plurilingual Chicanos/as and non-Chicanos/as as well (whether they are from the United States or from other nations)” (“The Act of Reading” 20). Siguiendo las teorías de Martín-Rodríguez, consideramos que *Puppet* sin duda alguna puede considerarse un texto transcultural.

⁸⁶La traducción del texto es otra de las estrategias que menciona Martín-Rodríguez al mencionar el trabajo de Rolando Hinojosa y comenta que “Given this set of difficulties in negotiating transcultural mediation, it does not come as a surprise that some Chicano/a authors have taken the translation issue one step further, beyond the purely linguistic domain” (“The Act of Reading” 24).

⁸⁷Curiosamente la versión en inglés, despliega también las técnicas a las que hace referencia Martín-Rodríguez, ya que en esta versión no desaparece el cambio de lenguas. Así el lector debe entender muchas veces el significado por el contexto. La estrategia consiste en que “the narrator manages to convey enough information to let the reader make sense of this scene while avoiding the cumbersome immediate direct translation that we find in other texts.” (“The Act of Reading” 23).

⁸⁸Es importante señalar que no todos los estudios posteriores a la reedición bilingüe usan la versión en inglés. A excepción del artículo de Rubén Murillo, Desireé Martín y de la tesis de Estrada Shuro que utilizan la versión en inglés. El resto de críticos manejan la versión en español.

Estados Unidos. La española Ana Manzanos, en 2012, analiza los aspectos de mestizaje e identidad cultural presentes en la novela, conectándolos con el trabajo de Gloria Anzaldúa. Otro ejemplo de la atención de la crítica fuera de EEUU es el libro *Transnationalism and Resistance*, editado por la Universidad de Salem, Amsterdam, que incluye un artículo en el que se analiza el tema de la violencia, el silencio y la muerte en *Puppet* (Rubén Murillo 139-59). Además de este interés de la crítica, *Puppet* ha sido utilizado como texto clave para explicar y entender la novela contemporánea chicana. En este sentido, ha sido utilizado en los programas de literatura chicana y también en los departamentos de español de varias universidades de los Estados Unidos⁸⁹.

La atención que ha recibido *Puppet* muestra que la literatura chicana escrita por mujeres ha sido capaz de “romper imposiciones editoriales y políticas que la recluían en la chicanesca o en el estereotipo étnico” (Buxó, “Violencia y estética” 356). Mediante la experimentación de nuevas técnicas literarias y la apertura a novedosas fórmulas culturales híbridas y fragmentarias, la literatura chicana ha conquistado amplios espacios interculturales. *Puppet* ilustra lo que apunta Martín-Rodríguez cuando afirma que “Chicano/a texts are reacting to the changed world in which we are living, one in which borders tend to become contact zones rather than geographical markers, cultures are understood as processes and not as essentially predefined, writers become (of necessity) transcultural mediators, and languages infiltrate other languages in everyday and literary practices” (“The Act of Reading” 26).

Este capítulo se propone analizar las estrategias narrativas que utiliza Cota-Cárdenas para convertirse en mediadora transcultural sin proponer una alternativa a los grandes metarrelatos, ya que la novela no solo critica la historia oficial, la literatura canónica, la tradición cultural, la instrucción universitaria y la religión (Yocupicio 59), sino que, cuestiona también, utilizando la tradición cultural y la literatura canónica, las alternativas que se han construido desde el movimiento chicano y el movimiento feminista. *Puppet* no se configura como una solución, sino como una línea de fuga, como hizo Kafka en sus obras. Así, según Deleuze y Guattari, en las novelas de Kafka:

ya no se trata del movimiento vertical bien formado en dirección del cielo o frente a uno mismo, ya no se trata de romper el techo, sino de “sacar primero la

⁸⁹Martín-Rodríguez lo ha utilizado en Yale University, Texas A&M University y University of California, Merced. Manuel de Jesús Hernández lo ha utilizado en el departamento de español de la University of Arizona y en University of New México. Según Cecilia Yocupicio ha sido utilizado también en: La University of Washington (Seattle), Indiana / Purdue University y en Arizona State University (10).

cabeza”, no importa dónde, incluso sin moverse, sin cambiar de lugar, en intensidad: no se trata de *libertad* por oposición a sumisión, sino solamente de una línea de fuga; o más bien una simple *salida* “a derecha, a izquierda, a donde fuera”, lo menos signifiante. (*Kafka* 16)

Puppet denuncia la imposibilidad de una comunidad compacta y puede considerarse un tipo de literatura menor, pues contiene características que la definen como una literatura transcultural y transnacional más que postcolonial. Consideramos que *Puppet* es una novela transcultural porque muestra un proceso de creación de identidad dinámico debido a que va más allá de la aculturación y de la preservación de la cultura originaria. La novela muestra los conflictos culturales y políticos a las que se enfrenta la chicana y que tienen como resultado un nuevo fenómeno cultural. Es también transnacional porque en la novela se muestra la conexión entre México y Estados Unidos, además de exponer los problemas políticos y sociales que ocurren en Latinoamérica. Más allá del transnacionalismo que presenta *Puppet*, interesa subrayar que la novela, como indica Martín-Rodríguez al analizar la obra de Tato Laviera, presenta un cambio de percepción del hogar y de la identidad, que:

Includes a significant tolerance for cultural hybridism, transnationalism, rhizomorphic identities, as well as for the tensions between the colonial and the postcolonial, the center and the periphery, and the inherited and the created culture. The emphasis no longer rests on reclaiming the lost land (or the ‘lost’ language) in order to reterritorialize collective identity; instead, this innovative approach sets out to imagine and uncover new deterritorialized spaces that may serve as paradigms for novel identities (“A Sense of (Dis)place(ment)” 263).

Cota-Cárdenas plantea en *Puppet* esa desterritorialización. La autora utiliza todos los elementos que hasta ahora han sido los nexos de unión de la comunidad chicana y los desmonta para poder construir de nuevo y volver a deconstruir. No se trata de establecer límites (marcos de identidad) sino de borrar esos horizontes para poder ser: ser en potencia, ser en devenir.

La clave estriba precisamente en ese devenir. La construcción de la identidad pasa por difuminarse para poder ampliar horizontes, pues se trata de ver al ser en potencia⁹⁰. El problema radica en cómo deconstruirse a través de un lenguaje que es el lenguaje del ser, de la identidad y de los contornos fijos. Es el lenguaje el que nos dice que uno es hombre, mujer, blanco, o negro. Lo particular se inserta dentro de estos universales; son los rótulos por los que captamos el

⁹⁰Como explica Maite Larrauri “la ‘potencia’ no quiere decir aquí lo que potencialmente podría hacer un individuo por el hecho de pertenecer a una especie concreta, sino que ‘potencia’ significa lo que realmente puede este individuo” (“El Deseo según Deleuze” 17).

mundo, los elementos de identificación de un sujeto. La desconstrucción de esos universales se hace justamente a través del lenguaje. Ése es el gran mérito de la novela. Por una parte, se observa cómo el lenguaje, en su uso menor, se convierte en un acto subversivo (político y colectivo) y por otra, se ve cómo la autora lo utiliza para crear diferentes realidades y relativizar la VERDAD. Asimismo, en esa desconstrucción de la identidad personal no se rompen los lazos con la identidad colectiva. Por el contrario, la novela crea un dispositivo colectivo de enunciación desde el cual se protesta contra las injusticias sociales. En el siguiente apartado analizaremos la desterritorialización del lenguaje en *Puppet*, para posteriormente ver qué estrategias utiliza Cota-Cárdenas para dar un paso del yo al nosotros, de lo personal a lo colectivo.

4.1. El lenguaje en *Puppet*

De todas las autoras estudiadas en esta tesis, Cota-Cárdenas es la que más utiliza el cambio de idioma. Como indicamos al analizar la obra poética de Lucha Corpi, no es lo mismo escribir en español en los Estados Unidos que escribir en español de los Estados Unidos. Cota-Cárdenas escribe en español de los Estados Unidos. Esto responde, en parte, a su experiencia personal. Cota-Cárdenas nace, a diferencia de Lucha Corpi o Miriam Bornstein, en los Estados Unidos y su vida ha transcurrido hasta el momento en el lado norte de la frontera. A pesar de haber vivido siempre en los Estados Unidos, el español es el idioma de su familia y de su comunidad. Según la autora, en su casa se hablaba sólo en español, pero sus lecturas eran en inglés. Sus padres no leían literatura y en la escuela solo enseñaban el inglés (entrevista personal). Por lo tanto el español era el lenguaje familiar y comunitario que se convertirá en lenguaje literario cuando Cota-Cárdenas llega a la universidad. Todo esto nos da una idea de la formación literaria y lingüística de Cota-Cárdenas que se reflejará en la novela.

Puppet, más que un texto en español es un texto multilingüe. En la novela se dan constantes cambios entre español estándar, español mexicano, argot chicano, Spanglish, inglés estándar y *broken English* porque, como señala Suzanne Romaine, la alternancia de idiomas es siempre una opción para los hablantes de comunidades bilingües o multilingües (67). Esta opción implica una elección en el nivel de la significación del propio discurso. Al elegir una u otra lengua, el hablante realiza un acto de identidad. Cota-Cárdenas muestra las múltiples identidades de la comunidad chicana a través de dicha alternancia de idiomas. A pesar del uso de varios

idiomas, el español será el principal en la novela. Sin embargo, eso no lo convierte en la lengua mayoritaria, sino que su uso le permite poner en funcionamiento la desterritorialización del lenguaje. Martín-Rodríguez señala que “en el seno de las literaturas de minorías, la lengua minoritaria socava la lengua mayoritaria desde dentro, desterritorializándola y desintegrando de esta forma la supuesta homogeneidad del sistema” (“The Global Border” 86). Así, la elección del español por parte de la autora conlleva motivos y consecuencias ideológicas importantes. Martín-Rodríguez indica también que “la adopción del español por parte de Gonzales-Berry y Cota-Cárdenas no tiene nada que ver con una reivindicación acrítica de la tradición ni con un papel de transmisoras culturales subordinadas” (“En la lengua materna” 71). El uso del español es más bien un intento de escapar a los límites del lenguaje. Por lo tanto los cambios de idioma en *Puppet* desafían la estructura del discurso.

Lo novedoso en *Puppet* no es sólo que se intercalan diferentes lenguas, sino que el lenguaje se convierte en la herramienta para expresar diferentes mundos y para deconstruirlos al mismo tiempo. La autora, en la novela, niega la posibilidad de un texto monolingüe y utiliza el lenguaje para mostrarnos diferentes mundos. Como explica Rosaura Sánchez en *Chicano Discourse*, la lengua ofrece una pintura global de cómo se desarrolla la comunidad chicana, en la que inevitablemente influye la edad, la condición social y el nivel educativo (43). Así, el cambio de lengua en la novela tiene dos niveles. En el primero, el idioma y el registro usado por los personajes nos indicará su nivel educativo y condición social; en un segundo nivel, el cambio lingüístico conlleva implicaciones que van más allá de la caracterización de los personajes. Para analizar estas implicaciones, nos conviene repasar brevemente algunos de los estudios que se han hecho en el campo de la sociolingüística sobre el cambio de lenguas. Para el análisis de la lengua en *Puppet*, nos interesan los estudios de John M. Lipski, Ernst Rudin y Bill Ashcroft.

Lipski aborda el estudio del lenguaje desde una perspectiva sociolingüística. Según él, el cambio de lengua se manifiesta en la lengua oral espontánea de los chicanos y en la literatura chicana. Lipski se ocupa de textos bilingües y establece una tipología textual de acuerdo con el estatuto de las instancias de alternancia de lenguas presentes en cada texto. Así, el investigador propone tres grupos o categorías de alternancia de lengua. En la primera, ubica los textos monolingües en los que aparecen algunas instancias de alternancia de lenguas aisladas cuyo objetivo principal es dar color a la narración. En el segundo grupo, se encuentran los textos que recurren a la alternancia de lenguas interoracionales. En la tercera categoría, Lipski incluye los

textos que evidencian alternancia de lenguas intraoracionales y sugiere que los autores de este tipo de textos deben haber aprendido el inglés y el español en contextos similares. El estudio de Lipski nos sirve para ver cómo interactúan las lenguas en la narrativa chicana y es relevante en nuestro análisis porque en *Puppet* encontramos cambios de lengua tanto interoracional como intraoracional.

Rudin estudia el cambio de lengua desde una perspectiva literaria. Para él, los escritores chicanos realizan un trabajo de traducción. El escritor chicano tiene un texto cultural que quiere traducir al lector. En esta transmisión construye un discurso en el que hace elecciones relativas al uso de la lengua que son fundamentales para su interpretación y que condicionan el tipo de lector y los efectos que crea el texto (Rudin 59-63). De esta manera, el escritor chicano se convierte en un mediador entre culturas. Esta noción será muy útil para nuestro estudio por el papel que tiene la protagonista de *Puppet* y el uso que hace de las diferentes lenguas para comunicarse con la comunidad.

Ashcroft analiza el cambio de lengua desde una perspectiva poscolonial. Los estudios poscoloniales se ocupan, entre otras cuestiones, de las producciones artísticas originadas en el territorio en el que estaban emplazadas las antiguas colonias británicas (India, África, Estados Unidos, Canadá, etc.). Muchos escritores procedentes de las colonias optan por escribir su obra en la lengua que simboliza el imperialismo, es decir, en inglés. Debe advertirse que el uso particular de la lengua por parte de los escritores poscoloniales instala un punto de contacto importante con nuestra propuesta, ya que la problemática de las comunidades minoritarias de EEUU está en estrecha relación con la de las comunidades poscoloniales. Nos referimos, entre otras cuestiones, a las nociones de centro y periferia, lengua y poder, hegemonía, diferencia cultural, hibridación, lugar y desplazamientos culturales. De hecho, muchos investigadores han abordado la cuestión de la lengua en la producción de la comunidad chicana desde una perspectiva poscolonial. En *The Empire Writes Back*, Ashcroft define el campo de las literaturas poscoloniales, reseñando los aportes de las principales teorías y modelos que se han ocupado del texto poscolonial. Asimismo, su investigación se propone caracterizar el modo en el que la lengua constituye una práctica discursiva distinta en el seno de las literaturas poscoloniales. Uno de los objetivos centrales del estudio de estos autores es poner de manifiesto el cuestionamiento que realiza la teoría poscolonial de las arraigadas concepciones europeas de lengua y literatura (Ashcroft *The Empire Writes Back* 12-13). Este es el caso de *Puppet*, que aún sin ser una obra

poscolonial, cuestiona las concepciones europeas de lengua y literatura e incluye, además de la alternancia de lenguas, un elemento político importante. El escritor toma la lengua del centro y la reubica en un discurso completamente adaptado al lugar colonizado (Ashcroft, *Empire* 20). Para cumplir esta función, los escritores poscoloniales se valen de dos tipos de estrategias que constituyen dos procesos diferentes: se trata de los procesos de abrogación y de apropiación. El término abrogación alude al rechazo hacia la lengua inglesa, sus modos y usos consolidados. Se niegan así las categorías del poder imperial que conlleva esta lengua y que se vinculan con la expresión artística, la ilusión de una lengua estándar, una normativa o “uso correcto” y el supuesto de que las palabras tienen un significado tradicional y fijo “inscrito” en la lengua. Por su parte, el término apropiación se refiere al proceso por medio del cual se captura la lengua del centro para adaptarla a nuevos usos. Se trata, por tanto, de expresar la propia idiosincrasia en una lengua que no es la propia (Ashcroft, *Empire* 37). Estas estrategias constituyen un medio poderoso para transformar el inglés en el interior del texto poscolonial. Los escritores poscoloniales crean un idioma que es distintivo y propio desde el punto de vista cultural. Es decir, de esta forma las literaturas poscoloniales modifican la lengua de su expresión, el inglés, y contribuyen a dismantelar los supuestos ideológicos que subyacen al discurso y canon literario occidentales (Ashcroft, *Empire* 76). Si bien es evidente que la valoración de estos procedimientos textuales implica el conocimiento de los sistemas lingüísticos-culturales intervinientes en cada caso, me interesa destacar los vínculos que se pueden establecer entre la investigación de Ashcroft y la nuestra. Nuestro estudio revela cierta relación con los tres estudios mencionados. En *Puppet* encontramos los cambios de lengua intraoracional e interoracional de los que nos habla Lipski, pero también podemos ver que estos cambios de lengua sirven, como indica Rudin, para mediar entre las diferentes culturas que vive Petra la protagonista de *Puppet*⁹¹, sin olvidar que tiene una función de resistencia, ya que reutiliza y reubica las lenguas inglesa, y española, adaptándolas a sus necesidades culturales y sociales. Por último, vemos cómo además se da la desterritorialización del lenguaje a la que se refieren Deleuze y Guattari en su definición de literatura menor. Pasamos ahora a ver ejemplos de estos cambios de lengua y a qué responden⁹².

⁹¹En la novela, la narradora utiliza varios nombres: Patricia, Petra y Pat. En ocasiones se utilizan los tres nombres al mismo tiempo y otras veces solo uno de ellos; depende quién sea el interlocutor. En este capítulo usaremos indistintamente los tres.

⁹²En la reproducción del texto he mantenido la tipografía original. En caso de que no se indique lo contrario, las negritas, las cursivas y los énfasis están presentes en el original.

En primer lugar vamos a centrarnos en las teorías de Lipski sobre los cambios de lengua.

En *Puppet* encontramos casos de cambio de lengua interoracional:

“-Hi Petra? Yeah, It’s Memo...Pues te llamaba pa’decirte. -Memo, what did you say? Qué quién mató a quién?” (3).

“Memo, what happened yesterday –Peter Leter was calling to see why your crew.... dijo que ya casi terminaban...
-I called your house, but nobody answered, bueno eso fue por la tarde
-God, yo no sabía...Come to think of it, si no me has hablado por unos días” (4).

“Ay vos! Pos me’estan esperando los chavalos...we’ll see you later, mija” (12).

Estos cambios de lengua interoracional se producen como consecuencia del diálogo entre dos personas perfectamente bilingües que cambian el código con la seguridad de que su interlocutor no tiene ningún problema en la recepción de ambos códigos. Cuando estos cambios se producen, no responden a ningún esquema previo ni se repiten, sino que se producen a discreción de los interlocutores, conscientes del bilingüismo del otro. De nuevo, es importante notar que, aunque en los diálogos encontramos constantes cambios de lengua interoracional, en las intervenciones de la narradora principal, Petra, éstos son muy escasos. Petra hace un uso tanto del inglés como del español estándar. En cambio, los personajes que pertenecen a otras clases sociales y con un nivel educativo más bajo usan no sólo el cambio de lengua, sino varios registros de ambas lenguas. El conocimiento que tiene Petra de las dos lenguas le permite una comunicación con todos ellos. Esta comunicación representa el vínculo con la comunidad.

En *Puppet* también se dan cambios de lengua intraoracional:

“solamente entraron un par de **drivers** pa’usar el teléfono...porque traían un **load** de madera para la casa” (4).

“que si era muy **interesting la Inerest**, que si le había pedido permiso al papá pa’ **chek out la Inerest**” (10).

“Duró una semana casi, en **critical condition** en el hospital” (15).

“Todavía huelo el aceite del piso, de aquél que se usaba para darle **polish** a los pisos de madera...Pues eran escuelas antiguas, las de esos pueblitos del Westside, a veces allí al lado estaban los files y se podía ver a la gente pizcando desde el **palyground**”(13).

“-No lo vites en los **news** anoche, Pat” (14).

Como vemos, en la mayoría de los casos de cambio de lengua intraoracional la elección de las palabras de código distinto (inglés o español) responde a una diglosia. Es decir, se utiliza dicha lengua porque pertenece a un ámbito que el interlocutor ha aprendido, o ha usado en ese código. Por ejemplo, se observa en todo lo referente al vocabulario médico, legal, técnico:

“**Critical condition**” (*Puppet* 15).

“**Polish**” (*Puppet* 13).

“Por la noche por lo del **sentence** que le dieron?” (*Puppet* 5).

“Querían que Félix hiciera **cooperate**” (*Puppet* 32).

“**Testify**, Petra...iba a **Testify** contra esa gente” (31).

“Yo creía que andabas callado por el trabajo, que siempre te traen por aquí y por allá estos señores **Builders**” (*Puppet* 35).

“Soy la **fiancée** del Puppet” (*Puppet* 47).

Otras veces encontramos estos cambios intraoracionales como una coletilla. Estas coletillas se repiten en los diálogos de los personajes: “**God**, yo no sabía” (*Puppet* 4); “**Oh my God**, Memo, pues qué le pasó” (*Puppet* 5); “**I am so sorry**, yo creía que andabas callado por el trabajo” (*Puppet* 5); “DON’T GO NEAR THERE **MIJITO**” (*Puppet* 46).

Como hemos visto, en los casos anteriores, Cota-Cárdenas juega con los elementos de las lenguas que conoce mejor: el español y el inglés. Aparte de estos casos de cambio interaccional e intraoracional, la autora utiliza también la traducción literal como una herramienta de expresión particular y clave en el proceso de desterritorialización de ambas lenguas:

Pos le preguntó una gabachita que estaba allí que si cómo se decía “Inés” en inglés...y le dijo a la gabacha que se decía “Inerest”...le preguntaban al Puppet que si dónde se había encontrado a la señorita Inerest, que si en el banco, que si era muy interesting la Inerest, que si le había pedido permiso al papá pa’ Check out la Inerest (*Puppet* 10).

-Me llamó al despacho la principal (*Puppet* 15)⁹³.

⁹³Principal, la directora en español, es la traducción del inglés “the principal”.

Otro de los instrumentos utilizados para la desterritorialización del lenguaje que se dan en la novela es la heterogeneidad, lo que nos hace pensar en la teoría bajtiniana sobre el dialogismo. Según la teoría bajtiniana, el dialogismo implica una “concepción dinámica de la producción del discurso *hic et nunc*, de su hilo y de su sentido, a partir de otros discursos” (Bajtin, *Estética* 249). Al hablar o al escribir, utilizamos palabras que no nos pertenecen, que han vivido en el interior de otros discursos históricamente. Cada enunciado que producimos debe entenderse como un eslabón en una cadena mayor de enunciados. Nuestros enunciados establecen relaciones complejas con los demás enunciados de la cadena: los continúan, reaccionan contra ellos, los suponen, etc. Bajtin señala también que las palabras están “cargadas”, “ocupadas” por otros discursos que han “habitado” a lo largo de su existencia (*Estética* 258). J. Authier-Revuz señala que lo que Bajtin designa como una “saturación del lenguaje” puede derivar en la formulación de una teoría de producción del sentido y del discurso. Según Jacqueline Authier-Revuz, esta teoría propone “el ‘ámbito’ de los otros discursos (...) como un exterior constitutivo, el de lo ya dicho, del que inevitablemente está hecho el tejido del mismo discurso” (100). En su desarrollo, Authier-Revuz distingue entre *heterogeneidad constitutiva* y *heterogeneidad mostrada*.

La *heterogeneidad constitutiva* alude a la conjunción de procesos que relacionan el exterior e interior del discurso continuamente en la constitución de ese discurso y del sujeto. Inscribe al otro en el discurso. A través de las formas de la heterogeneidad mostrada se altera la unicidad aparente del hilo del discurso. La heterogeneidad mostrada puede ser marcada o no marcada según existan formas que señalen aquello que es extraño al discurso o no. En la marcada, el fragmento puede aparecer integrado o no al hilo del discurso pero siempre existe una marca de su presencia en el discurso, por ejemplo palabras y frases entrecuilladas; glosas. Por el contrario, la no marcada se presenta de forma más sutil, sin marca aparente, como se observa en el discurso indirecto libre, la ironía, los juegos de palabras, las metáforas y el pastiche (Authier-Revuz 98-11).

En *Puppet* encontramos ejemplos de heterogeneidad mostrada (dentro de la mostrada predomina el uso de la marcada):

“Ay, tú qué sef-righteous...Mira, si insistes, por lo menos trata de esto en castellano...(look, that is out-moded, mensa tú...[...])” (20).

“(Te vas fijando...hasta en los detalles más mínimos...Nuestra Narradora escogió the esay way out. Bueno, a una niña se lo dejo pasar, pero a ti, viejonona...)” (21).

“Oh, qué no era tiempo, ja, ja, cómo me haces reír, no empieces con tus meas culpas, ya no más meas” (13).

“Nobody, except friends and relatives who couldn’t do mucho to help (el Memo lo supo y él y la Nancy fueron y le reclamaron a la madastra pero la vieja cabrona no les hacía caso-sí, es un juicio subjetivo de mi parte pero tú aguántate)” (16).

“QUE HACES PARA NO AMARGARTE PARA SIEMPRE QUÉ” (48, 51, 59, 81, 103, 110, 113).

“NO LO VITES EN LAS NEWS” (21, 24, 94, 99, 102, 103, 121).

“TE HACE A PESAR DE TI PENSAR PENSAR EN ALGO” (27).

“TU NUNCA QUISISTE OÍR” (50).

El uso de la heterogeneidad mostrada es uno de los instrumentos utilizados para la desterritorialización del lenguaje en la novela y será el vehículo que utiliza Cota-Cárdenas para manifestar su disconformidad con una identidad unitaria chicana. La identidad en *Puppet* es, como el lenguaje, flexible, lo que permite un juego entre los polos opuestos de inclusión y exclusión.

A través del uso de varias lenguas, Cota-Cárdenas deconstruye la representación dominante de la identidad chicana y apuesta por una multiplicidad de identidades colectivas. La protagonista ansía una identidad y se enlaza con los diferentes mundos que la rodean y rechazan al mismo tiempo. Pat-Petra-Patricia Leyva contacta con su entorno para encontrar su lugar, pero cuando parece que se acomoda, algo la empuja hacia fuera, la presenta como diferente, obligándola de nuevo a buscar su territorio (veremos con más detalle este rechazo que siente Petra en el apartado dedicado al dispositivo colectivo de enunciación). En esta búsqueda de lugar, el lenguaje, en este caso el uso del español, la une a los diferentes personajes. Esto queda ejemplificado en algunos momentos de la novela, por ejemplo cuando uno de los personajes comenta: “Sabes, te teníamos miedo porque nos había dicho Stan (nuestro patrón) que eras maestra de español y que trabajabas también en la universidad...Pero como te pudíamos hablar en español, se nos hizo que pos” (*Puppet* 4). Además, para muchos personajes el español es el único vehículo de comunicación. Para ellos, el no poder encontrar un interlocutor válido puede costarles la vida: “una enfermera joven pero NO HABLAS ESPAÑOL? No pero me mira con

ojos cafés Sally dice Sally Aguir-ay qué me hacen [...] oh oh allí viene uno moreno NO NO HABLAS ESPAÑOL? no él tampoco sorri dice sorri [...]” (*Puppet* 39). La enfermera Sally es una alumna de la clase de español de Pat-Petra-Patricia Leyva y necesita el español para poder entender a la mayor parte de los enfermos que acuden al hospital, como se desprende del siguiente diálogo: “La Sally? Oh, ella, se quedó en Unity County, pero por eso se puso a aprender el español, para ayudar mejor, cuando llega la gente así desesperada porque como me dijo la señora que se trozó el propio cordón” (*Puppet* 40). Como vemos, el uso del español es fundamental para representar el discurso de los personajes hispanohablantes, pero lo es también el caló, el Spanglish y el broken English⁹⁴. Por otra parte, el uso que hace del lenguaje la voz en off (consciencia de la narradora Petra) es diferente del lenguaje de los personajes. En el caso de la voz en off, la lengua en muchas ocasiones no es ya ni inglés, ni español, ni Spanglish, sino que, como indica Alan Pauls en referencia a la parodia, “es una lengua que quiebra las leyes del lenguaje censurado por la gramática y la semántica, y por ese movimiento es una contestación social y política” (13). El lenguaje en estos casos se desterritorializa, es decir, sucede lo que Deleuze y Guattari afirman que pasa en las novelas de Kafka, que: “el lenguaje deja de ser representativo para tender hacia sus extremos o sus límites” (*Kafka* 39).

En la novela de Cota-Cárdenas el lenguaje sufre una transformación parecida a la que sufre en las obras de Kafka: “Lo que interesa a Kafka es una pura materia sonora intensa, en relación siempre con su propia abolición, sonido musical desterritorializado, grito que escapa a la significación, a la composición, al canto, al habla, sonoridad en posición de ruptura para desprenderse de una cadena todavía demasiado significante” (Deleuze y Guattari, *Kafka* 15). En *Puppet* hay un constante intento de separar la palabra de su significante con lo que cobra importancia la dimensión sonora del lenguaje. Por ejemplo, se cambian los significantes porque suenan de forma parecida. Aunque en principio el resultado debería ser absurdo, no ocurre así, por el contrario el lector puede entender mucho mejor el significado de lo que está sintiendo la protagonista. Por ejemplo, la conexión entre jaqueca y hotcakes o bien: “sabes que se *me hace* que todo esto es puro meas tus culpas” (*Puppet* 16); “la composición química, o algo así, de la tierra, le ha proporcionado un *vicio* a la ciudad...o perdone usted, quise decir un *servicio*...”

⁹⁴En referencia al uso del inglés en las novelas chicanas en español, Martín-Rodríguez comenta que “las obras escritas en español no parecen tener excesivos reparos en incluir en diversa medida parlamentos o fragmentos en inglés, mientras que las obras en inglés con mucha frecuencia incurren de una forma u otra en artificios más o menos forzados al lidiar con sus personajes hispanohablantes” (“Lenguaje y poder” 490).

(*Puppet* 33). Este mismo resultado se consigue al repetir y unir las palabras, el significante desaparece: “abrepuesabreabrelapuertahasidolargolargoelcminolarlargoargoargo” (74). De este modo, como indican Deleuze y Guattari en referencia a las obras de Kafka:

Ya no hay designación de algo según un sentido propio, ni asignación de metáforas según un sentido figurado. Pero la cosa, como las imágenes no forma ya sino una secuencia de estados intensivos, una escala o un circuito de intensidades puras que se puede recorrer en un sentido o en otro, de arriba abajo o de abajo arriba. La imagen es el recorrido mismo, se ha convertido en devenir: devenir-perro, devenir-mono o coleóptero del hombre y a la inversa. Se intenta conectar la palabra con la imagen, el lenguaje deja de ser representativo para tender hacia sus extremos o sus límites (*Kafka* 16)

Este tipo de desterritorialización, separación del significante y significado, se da principalmente en el lenguaje usado por la voz en off, especie de conciencia de Petra y de la narradora al mismo tiempo. En los siguientes ejemplos vemos como se produce esta desterritorialización:

PANIC BUTTON ROMÁNTICACA (*Puppet* 8).

Escapismo? Extremismo? Jodismo? (*Puppet* 10).

Jaqueca (siempre me recordaba hot-cakes) (*Puppe* 46).

Todavía traigo jotqueques batiéndome la cabeza...(*Puppet* 53).

Y A MAL ENTENDEDOR MUCHAS CON DIBUJOS CAUSE YOU BOUGHT IT LIKE (*Puppet* 88).

LOS CORDONES DE LOS MITOS
HAZ GARRAS LOS CORDENES DE LOS
Y la garrita, malinche, y la garrita por ai que viene te viene bus bus)
Bbrrriinngggg (*Puppet* 89).

Lo Cortés no quita lo valiente...(*Puppet* 90).

A BUENA ENTENDEDORA POQUITITAS PERO DESPUÉS DE SIGLOS DE CHARCOS DE ENTONCES A LO MEJOR (*Puppet* 90).

“*Meesfanibuc*” (*Puppet* 27).

Chisporreflequitasdeesperanzasepuede (*Puppet* 76).

Corre corrabrepues abre abre la puerta hasi dolargo el camino largolargo o aargo argo
o (*Puppet* 76).

La voz en off o subconsciente de la protagonista se permite multitud de cambios de lengua, interoracional, intraoracional, de coetilla, pero también de registro e invención de palabras, incluso cambios de lengua intrapalabra, que normalmente no encontramos en los personajes de la novela. Este uso, sin embargo, muy común en la poesía bilingüe, no lo es tanto en la narrativa. La razón de estos cambios de lengua y de registro es la negación de la unidad: la voz inconsciente le recuerda a Petra su fragmentación, tanto lingüística, como de clase. Los sonidos y las palabras que atraviesan esta nueva desterritorialización no son lenguaje comprensible, aunque se deriven de él, porque como indican Deleuze y Guattari:

mientras hay forma sigue habiendo reterritorialización incluso en la música, la lengua compensa su desterritorialización con una reterritorialización en el sentido. Al dejar de ser órgano de un sentido, se convierte en órgano del sentido. Y es el sentido, como sentido propio, el que preside en la atribución de designación de los sonidos (la cosa o el estado de cosas que la palabra designa), y como sentido figurado, en la atribución de imágenes y de metáforas. (*Kafka* 16)

Puppet refleja cómo la situación de la lengua española en Estados Unidos, mezclada con el inglés, va a hacer posible una invención (al igual que el Yiddish en Praga). Esta situación otorga la posibilidad de abandonar el sentido del lenguaje, de subentenderlo. Este lenguaje será el lenguaje de la voz del subconsciente. Como en el caso de las obras de Kafka, “un lenguaje arrancado al sentido, conquistado al sentido, que realiza una neutralización activa del sentido” (Deleuze and Guattari, *Kafka* 18). No es lenguaje sino sonidos, como el sonido del teléfono, sonido onomatopéyico, significante sin significado, el que siempre despierta a la protagonista de sus sueños y la enfrenta con la realidad. Este sonido, de nuevo el vector en movimiento, hace de unión entre el individuo y la colectividad, produciendo el paso del yo al nosotros y cumpliendo otra de las características de la literatura menor. A continuación, veremos cómo Cota-Cárdenas, en *Puppet*, crea un dispositivo colectivo de enunciación y cómo hace una denuncia política partiendo de una historia personal.

4.2. Construcción de un dispositivo colectivo de enunciación y del carácter político de *Puppet*

El dispositivo colectivo de enunciación y el carácter político son dos de las tres características que definen a la literatura menor. Deleuze y Guattari afirman que el dispositivo colectivo de enunciación se da cuando “lo que el escritor dice totalmente solo se vuelve una acción colectiva, y lo que dice o hace es necesariamente político” (*Kafka* 34). Sin duda, en *Puppet*, tanto por el argumento (la historia del asesinato del joven chicano) como por el lenguaje (reproduce el habla de distintos segmentos de la sociedad chicana), se presenta la diversidad de la comunidad chicana y se aborda la situación de discriminación que sufren sus miembros. La novela, a través de la narración de una experiencia personal casi biográfica de la narradora, protesta contra las injusticias sociales. La literatura sirve tanto a Cota-Cárdenas como a Patricia-Petra-Pat (narradora principal) como forma de denuncia⁹⁵. El hecho de que, pese a todas las dificultades y amenazas, Patricia-Petra-Pat escriba la historia de la muerte de Puppet confirma la fe en la escritura como la forma revolucionaria que le da poder a la comunidad. El acto de escribir en sí y su resultado se presentan como herramienta para contrarrestar el olvido social y darle voz al subalterno. La narración permite deconstruir los límites entre la historia oficial y la ficción. Se reescribe la misma historia oficial y se crea una historia alternativa para una comunidad marginada. Petra renuncia al ejercicio individual de su propia historia para unirse a la enunciación colectiva de la comunidad, pero es solo en relación con un sujeto individual que se puede expresar lo colectivo. La escritora, que pretende escribir una autobiografía, un recuento personal de su situación, finalmente acaba escribiendo un libro de denuncia. En la novela, efectivamente, se acaba denunciando la situación de la comunidad chicana, como la discriminación constante, los problemas sociales que incluyen las drogas y la falta de oportunidades y el abuso de autoridad. En *Puppet* también se critica al patriarcado que oprime a la mujer chicana y la situación política y represiva que está viviendo Latino-américa⁹⁶. En

⁹⁵ Así se produce en contenido político y el carácter colectivo de esta literatura menor, como indican Deleuze y Guattari “la máquina literaria revela a una futura máquina revolucionaria, no solo por razones ideológicas, sino porque solo ella está determinada para llenar las condiciones de una enunciación colectiva, condiciones de las que carece el medio ambiente en todos los demás aspectos” (*Kafka* 29).

⁹⁶ Curiosamente, en su segunda novela, *Santuarios del corazón*, Cota-Cárdenas invierte el proceso. La novela empieza como un reportaje sobre el “Movimiento Santuario” (movimiento que comenzó en marzo de 1982 en Arizona cuando un grupo religioso anunció que violarían las leyes migratorias para refugiar a los inmigrantes provenientes de Centroamérica. Este movimiento convirtió sus iglesias en “santuarios”) y acaba siendo una autobiografía de Cota-Cárdenas. Pero en ambas novelas la separación total es imposible, ya que lo personal es político. La muerte de Puppet se convierte en algo personal y los “Santuarios” acabamos siendo nosotros.

Puppet, por lo tanto, se llega a lo colectivo por lo individual. Vemos durante la novela cómo se da poco a poco este paso de lo individual a lo colectivo. En un primer momento, Petra quiere escribir sus memorias, que abandona al enterarse de la muerte del joven chicano. Posteriormente, escribe un poema sobre la muerte de *Puppet*, al que seguirá un artículo que finalmente se convierte en una novela. De esta manera, Cota-Cárdenas utiliza la literatura como herramienta de lucha contra el silencio convirtiéndose en una literatura menor, en la que, como indican Deleuze y Guattari “la conciencia nacional, insegura u oprimida, pasa necesariamente por la literatura. La literatura menor o revolucionaria comienza enunciando y sólo después ve o concibe, ya que vivir y escribir, el arte y la vida no se oponen más que desde el punto de vista de una literatura mayor” (*Kafka* 40- 44).

En este punto debemos preguntarnos cómo logra Cota-Cárdenas, a través de la ruptura literaria, presentar una continuidad con el pasado histórico y cultural de la comunidad chicana a la que pertenece; como escritora transcultural ¿qué estrategias narrativas utiliza Cota-Cárdenas para crear un discurso estético que le permite actuar como mediadora entre lenguas y culturas? Para responder a estas preguntas analizaremos en los siguientes apartados cómo a través del uso de diferentes narradores Cota-Cárdenas da un paso de lo personal a lo colectivo⁹⁷. Mediante estos diferentes narradores, la novela presenta la historia de la comunidad desde diferentes experiencias. Así, *Puppet* nos habla de un conflicto cultural, pero también personal. Mediante la escritura y la intertextualidad, Cota-Cárdenas crea un dispositivo colectivo de enunciación con un marcado carácter político. Pasamos a ver cuáles son las estrategias narrativas empleadas por Cota-Cárdenas para crear este dispositivo colectivo de enunciación.

4.3. Estrategias narrativas y el carácter colectivo de enunciación

4.3.1 La narradora en *Puppet*

El uso de diferentes narradores con distintos registros permite a la autora dar voz a una comunidad (con sus contradicciones) y mostrar las diferentes realidades que vive la protagonista, así se da a la novela una heterogeneidad que favorece el carácter colectivo de enunciación. Cota-

⁹⁷Seguiremos en este análisis la estructura utilizada por Martín-Rodríguez en *Rolando Hinojosa y su “cronicón” chicano: Una novela del lector*. Aunque el análisis de Martín-Rodríguez se centra en el papel del lector en la literatura chicana y la teoría de la recepción, el libro contiene un excelente análisis de cómo se construye una novela metahistórica y una comunidad.

Cárdenas logra esta heterogeneidad utilizando cambios de lengua; estos cambios, como hemos analizado en el apartado anterior, no sólo se dan entre lo “inglés” y lo “español” sino que ambos idiomas muestran una multitud de matices que tratan de reproducir las diferentes hablas de la comunidad México-americana. Como indica Cecilia Yocupicio en “Conversando con Margarita Cota-Cárdenas sobre *Puppet*”:

oímos las voces de diferentes personajes. La novela capta los diferentes registros del español chicano del Sudoeste; encontramos voces de niños-bebé, como Belita, niños que cursan la escuela primaria como el caso de Pat, voces de niños y jóvenes del barrio como los hermanitos de Puppet, Félix, y Puppet mismo; de adolescentes como María, de obreros y trabajadores agrícolas como Memo, Medeiros y Wimpy; de activistas como Loreto, Elena; del narcotraficante Samuel; voces de mujeres como Sally, Venus, Lorenza, Chavela, Beli adulta, y Pat entre otras. (55)

El discurso en *Puppet* no se presenta como un conjunto homogéneo de enunciados que nos remiten a un sujeto único de enunciación, sino que los diferentes personajes entran en escena sin una previa introducción por parte de la narradora. Los personajes logran así una inmediatez y comunicación directa con el lector creando un texto polifónico. Según los postulados bajtinianos un texto polifónico es una estructura textual en la que hablan voces múltiples y heterogéneas y en el que comparecen distintas hablas y discursos. Esta polifonía se actualiza por la inserción de fragmentos de otros discursos, hablas o voces. En *Puppet* la inclusión de distintas voces, cartas, noticias informativas y llamadas telefónicas ayudan a la autora a lograr lo que Rolando Hinojosa logra en su obra: un collage del juego polifónico⁹⁸. Cota-Cárdenas consigue, como indica Bajtin cuando habla de la heteroglosía en las novelas de Dostoyevsky, llegar a posiciones de diferentes sujetos, ya que la obra tiene la capacidad de convocar toda la polifonía posible de voces alternas a las del autor (*Problemas de la poética* 255). Esta deliberada heterogeneidad se logra con los diferentes registros verbales, por ejemplo la dificultad de Puppet para hablar inglés o español formal, pero su facilidad con el slang y su sentido del humor, clarifica la representación del lenguaje en la novela. En *Puppet* se favorece el multilinguaje y se resiste a la elección entre “hablar de” y “hablar sobre”. La voz marginal de Puppet se inscribe como un símbolo de fragmentación de la comunidad. Esta voz otorga a la novela una heteroglosia que junto con la heterogeneidad de la lengua serán instrumentos utilizados para deconstruir el sistema dominante. Como todo discurso, el que utiliza Cota-Cárdenas en la novela es constitutivamente heterogéneo;

⁹⁸En relación a la polifonía en la obra de Hinojosa véase el libro de Martín-Rodríguez *Rolando Hinojosa y su “cronicón” chicano* (99-144).

sin embargo, queremos destacar que este discurso es doblemente heterogéneo ya que remite simultáneamente a dos interdiscursos culturales diferentes (el mundo hispano y el angloamericano), creando así un nuevo espacio enunciativo. Este nuevo espacio adquiere un valor colectivo: lo que el escritor dice totalmente sólo se vuelve una acción colectiva, la literatura es la encargada de esta función de enunciación colectiva e incluso revolucionaria; así lo explican Deleuze y Guattari cuando escriben que: “es la literatura la que produce una solidaridad activa, a pesar del escepticismo; y si el escritor está al margen o separado de su frágil comunidad, esta misma situación lo coloca aún más en la posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los medios de otra conciencia y otra sensibilidad” (*Kafka* 29). Como hemos mencionado anteriormente, Cota-Cárdenas logra este dispositivo enunciativo utilizando distintos narradores, con diferentes registros, que permiten mostrar esta pluralidad.

La historia empieza con un narrador omnipresente que se divide en tres voces narrativas. A este respecto Yocupicio indica en su tesis que “[h]ay una diseminación de varios discursos y la irrupción de múltiples códigos donde se mezclan varias funciones como son las denotativas, prescriptivas y descriptivas ... aparecen tres personajes yuxtapuestos, dos letras tipográficas y una voz partética” (56-88); de esta manera, el narrador omnisciente tiene continuamente interrupciones en primera persona, de la que sería una voz narrativa del subconsciente de la protagonista. El esquema narrativo es el siguiente: hay un narrador principal que es la protagonista alter ego de la autora. Este personaje, Petra, narra los hechos (de los que es directamente testigo) y nos cuenta episodios de su vida pasada. Petra explica también la vida de otros personajes (de la que no es directamente testigo) en su narración nos habla de la vida de Medeiros, de la muerte de Félix, de la vida de su hija, de su marido, de su hermana, de su madre y de sus amigas. Esta narradora, cuando relata los hechos, lo hace en español sin casi cambios de lengua y, cuando los hay, éstos se concentran principalmente en los diálogos, ya que en su narración usa un registro formal y no es común el cambio de tipografía; es decir, la protagonista se acerca a la comunidad a través de los diálogos, pero su punto de partida es desde el exterior (habla standard, es educada, va a la universidad y está casada con un italiano). En la novela aparece un segundo narrador al que podemos llamar Autoconsciencia o contraconsciencia de la

narradora⁹⁹. Esta segunda narradora, que aparece sobre todo cuando se narra el pasado de Petra, relata los mismos hechos que ya ha explicado la primera narradora, con lo que encontramos dos versiones de los mismos hechos, la de Petra y la de esta autoconsciencia, así el lector tiene dos puntos de vista del mismo hecho, debiendo decidir a quién creer. Esa voz en off, a diferencia de Petra, utiliza los cambios de lengua, así como, diferentes registros (formal, coloquial y slang). En su narración encontramos diferentes tipos y tamaños de letra y frases inconclusas, y usa a discreción los signos de puntuación y desterritorializa el lenguaje (aspecto que hemos analizado en el apartado anterior), cuestionando así la versión de los hechos que narra e interaccionando directamente con el lector, como por ejemplo cuando dice “TU NUNCA QUISISTE OIR. TE ACUERDAS? TE ACUERDAS? Pues te va a pasar algo, ALGO MALO, ya verás, ya verás. **Just because you are paranoid doesn't mean they're not get you**, te acuerdas que dijo esa maestra y escritora negra? Pues sí, por todas partes la regaste” (*Puppet 7*).

Junto a estos dos narradores, aparece un tercer narrador omnipresente que se encarga de explicar los hechos de la comunidad en general; a través de él o ella conocemos cómo vive la comunidad chicana y cuáles son sus problemas. En las narraciones de este tercer narrador encontramos cambios de lengua y de registro:

El hospital de Santa Cruz queda al lado oeste de Southwest City, colindando al barrio. Bueno, los barrios Brow y Parado. Memo vive por allá. La raza de por allí prefiere llevar a sus enfermos a Santa Cruz a pesar del edificio anticuado. Quesque el servicio no aparece cuando una se ha pasado sus pinchis dos horas esperando en el emergency o admitting, que el equipment no funciona como debe...(so much for the computer age, mijos) y quesque (*Puppet 11*).

El cementerio Southwest City Memorial Westlawn, queda, pues al West/oeste de la ciudad. Los entierros de la raza se hacen en un rincón remoto, lejos de los prados verdes siempre watered y los caminos son polvorosos...los que pueden, tienen sus plots en el pasto fértil (85).

Estas descripciones se insertan en la narración sin previa introducción y son diferentes de las descripciones que hace Petra; pero también son distintas de las que hace el segundo narrador (consciencia de la protagonista). Este tercer narrador parece más bien la voz de la comunidad, y

⁹⁹En ningún momento se explica quién es esta voz narrativa. En algunos momentos parece ser la conciencia; pero podemos denominarla contraconsciencia porque critica continuamente a la narradora principal, Petra, que por otra parte parece ser el alter ego de la autora, entendida como escritora.

como sucede en la comunidad chicana que Cota-Cárdenas quiere describir, utiliza cambios de lengua y cambios de registro.

Finalmente, encontramos que muchos de los hechos son narrados a través de los diálogos que tienen lugar entre los distintos personajes. Estos diálogos explican algunos hechos y también muestran claramente la pluralidad de registros, vivencias y experiencias de la comunidad y tenemos conocimientos de hechos de los que la narradora no ha sido testigo como en el siguiente ejemplo:

Samuel Longoray sonríe grande a su amiguito-discípulo y le dice en una voz dulzona, - No se escame Félix, soy su amigo...! Nomás le quería invitar a una fiesta, es todo... We been getting some good stuff, ése, too bad que ya no le quieres jalar igual...pos son tus negocios, it's cool, man...Suave...Vámonos nom's por un ride...We'll just stop by my pad for somethin' que dejé...no,naw..don't like tant, I ain't gonna hurt you or nothin...es una caja de feriecita que se me olvidó entregar someplace, ai la dje'en el cantón (*Puppet* 77-78).

No reproducimos aquí todo el diálogo, pero sin duda este párrafo refleja perfectamente el lenguaje que se usa en la comunidad chicana, todo un muestrario de español, inglés, Spanglish y broken English.

En conclusión, en *Puppet* encontramos cuatro niveles narrativos: protagonista, la voz en off, narrador omnipresente y los diferentes personajes. Cota-Cárdenas, a través de estos narradores, dibuja una red de solidaridad entre el individuo y el grupo que nunca será un circuito cerrado o fijo sino crítico y en movimiento, ya que es a través de los cambios de narrador y de los diálogos que se conectan los asuntos familiares con los colectivos porque así se dan a conocer diferentes historias de la comunidad en Texas, se intercalan los datos de la muerte de *Puppet* con los del hijo de Medeiros desaparecido en México y se pasa del problema de la lucha colectiva al intento de suicidio de la hermana.

Otro elemento que sirve para mostrar la diversidad de la comunidad chicana es el tiempo de la narración. El tiempo de la narración es simultáneo, la autora narra los hechos en el momento que estos suceden, pero la voz de la consciencia hace saltos al pasado; de esta manera, explica fragmentos de la historia de la comunidad chicana. El lector conoce no sólo el pasado personal de Petra, sino también sus experiencias familiares y comunitarias, y al estar estos hechos pasados explicados por dos narradores, Petra y la autoconsciencia, se cuestiona la veracidad de los recuerdos y por tanto la propia historia de la protagonista e indirectamente de la comunidad. Los hechos también son narrados a través de diferentes géneros literarios (poesía,

viñeta, epístolas, documentales, guión cinematográfico, drama, artículo periodístico, testimonio, biografía y noticieros televisivos). Con estas técnicas narrativas se teje una historia no homogénea de la comunidad en la que vive Petra porque *Puppet*, aunque no se construya como una novela histórica (tiene como finalidad la denuncia de un hecho coetáneo a la narración), permite al lector conocer momentos claves de la historia chicana. Cota-Cárdenas presenta la historia de la comunidad a través de la historia personal. Es a través de la exposición de los conflictos que vive como mujer escritora chicana que expresa los conflictos de la colectividad. En el próximo apartado veremos cómo se produce este paso de lo personal a lo colectivo.

4.3.2 Del individuo a la historia de la comunidad; del conflicto personal al conflicto cultural.

En este apartado veremos cómo Cota-Cárdenas en *Puppet* nos habla de la historia y situación actual de la comunidad chicana desde su experiencia personal. En *Puppet* hay una conexión entre la historia de los personajes y la historia de la comunidad, y esta conexión se logra intercalando la narración de hechos concretos que viven los personajes de la novela con la narración de hechos que afectan a toda la comunidad chicana y que aparecen en los libros, periódicos, radio y televisión. Por ejemplo, en el capítulo 4, “Recuerdos de la oscuridad”, la voz en off escribe: “en tu insomnia, lees poemas de escritores chicanos y una sobre la voz del pueblo, la voz que quiere hablar...y recuerdas que la oscuridad, el olvido *ya no es abstracción*” (*Puppet* 26); a continuación enumera algunos artículos de periódico que hablan de los accidentes sufridos por los trabajadores del campo, para posteriormente narrar la muerte del Wimpy (amigo personal de la protagonista), que personifica estos accidentes sufridos por los campesinos. En *Puppet* cada vez que se narra un hecho histórico hay una conexión con alguno de los personajes, hay una vinculación personal con la historia, lo que ayuda a construir un enunciado colectivo. Por ejemplo, en el capítulo 8, “Una carta de María”, la narradora omnipresente narra la experiencia de Petra en México. El capítulo se inicia con una explicación del profesor de la conquista: “En 1521, dice el profesor, la ciudad de Tenochtitlán queda a merced del conquistador...tú apuntas, sin más consideración, ‘El mexicano es un producto de la unión de español e indígena...es entonces, **un hecho liquidado...**’ (*Puppet* 61); luego visitan la plaza de Tlatelolco, plaza que será testigo de la matanza de estudiantes después, y allí el guía explica cómo los niños mestizos eran aleccionados por los conquistados. Otro ejemplo de esa conexión entre historia y

experiencia personal se da en el capítulo 11, “Discurso de la Malinche”, donde Petra explica a sus estudiantes la historia de la Malinche, que no es más que su propia historia. La protagonista explica su historia personal y, a través de ella, parte de la historia de su comunidad.

Así, ya que *Puppet* refleja no sólo el conflicto que vive Petra sino también el que vive el méxico-americano. La historia personal de la protagonista no es más que el contexto para poder denunciar una segregación racial y un racismo que se basaba en la idea “de que los mexicanos eran gente sucia, impura en lo racial y poco higiénica (Montejano, cit por Martín Rodríguez, *Rolando Hinojosa* 45). Los casos de discriminación racial que se narran en *Puppet* se asemejan a los narrados en otras producciones literarias chicanas, por ejemplo, podemos observar esta similitud con los hechos narrados en el diario de Rafa Buenrostro en *Estampas del valle* de Rolando Hinojosa, lo que confirma la existencia de una comunidad con una historia y experiencias similares que se refleja en la literatura. En *Estampas*, Hinojosa cuenta como “[e]n la escuela americana, en el primer año, Miss Moy se lavaba las manos con alcohol y usaba mucho Kleenex” (*Klail City* 159), y eso mismo se cuenta en *Puppet*: “A los hermanitos del Puppet los examinaban en la escuela para ver si tenían piojos...a los gringuitos ni les veían las mecha” (21); y, al igual que en la obra de Hinojosa, se muestra como hay una diferencia entre los mismos mexicanos, introduciéndose, como indica Martín Rodríguez en referencia a la obra de Hinojosa, el tema de la lucha de clases (*Rolando Hinojosa* 67). Cota-Cárdenas hace referencia a esa diferencia de clase en el siguiente pasaje de *Puppet*:

Yo, siendo muy democrática le pasé los piojos a mis hermanitos. Inmediatamente, para no ser codiciosa con el placer...Mi mamá? Pues enojada, enojada porque-No les he dicho tantas veces que hay ciertas personas con las que no se deben juntar?...-Bueno, me parecía que mi mamá no entendía muy bien lo de las clases sociales, como ella nunca pasó del tercero y claro, no tuvo el privilegio de ir, como nosotros, a... esa mansión, ese edificio formidable... (23)

Otro ejemplo en el que se narra un tema recurrente en la literatura chicana es el referente al uso de la lengua. Cota-Cárdenas vuelve a abordar el problema desde una experiencia personal. A través de la narradora, Petra, se explica cuál era la política relativa al uso del español en las escuelas: “El español, que era lo que hablábamos todos nosotros excepto los vecinitos americanos como el Brian Roskers, se nos prohibía durante las horas de escuela. Así que nos íbamos a hablar el español...había que contarse una de los novios en algún momento, no?” (*Puppet* 22). El español, que era el lenguaje común, se convierte en lo privado, lo personal. Como vemos, en *Puppet* se exponen muchos de los conflictos que vive el chicano: la

discriminación, la lengua, la pobreza. Esta exposición de la situación en la que vive el chicano hace que la novela presente una continuidad con el resto de la narrativa chicana, pero también un puente temporal, entre el pasado de la comunidad y el presente (momento en el que ocurren los hechos). Un ejemplo lo vemos en el capítulo trece, “Cómo jue aquella nochi”. En este capítulo se describen algunas de las situaciones que ha experimentado a lo largo del tiempo la comunidad chicana en los Estados Unidos y, como indicábamos, se produce esa referencia a temas que han sido contemplados anteriormente por la narrativa chicana.

Entra el joven moreno al cuarto donde están llorando un niño de un año, dos varoncitos de cinco a ocho años. Así le dicen llorando los hermanitos al batito, éste los abraza, les dice vamos a jacel tacos de **calne’e gorila**[...] encuentran pasas secas, harina de maíz o no ésta trae gusanos comemos sin corn bread esta vez, hay latas botes de chícharos de salsa de manzana qué suave gorila con chícharos y manzana machucada ja ja ja Puppet cómo nos jaces rir j aja (*Puppet* 112)

Inmediatamente después de este párrafo se cambia de narrador y la madre de Petra explica la experiencia de la familia durante la depresión:

Durante el **Depression**, le está contando tu madre Lorenza a tu niñita María de su propia niñez en Nuevo México, cerca de la frontera texana, -trabajaba mi’güelita Lencha limpiando casas de gente rica, y les planchaba también [...] Y vivíamos todos en dos cuartos [...] No, no teníamos electricidad...no ni baño adentro...ni agua corriente...Qué comíamos? Ja, ja, ja, ja...avena con azúcar si había por la mañana y con café, al medio día avena con sal, y por la noche, avena con chile...! Hacíamos frijoles y tortillas a veces una vez por semana (*Puppet* 113).

En el párrafo siguiente se narra la experiencia de la infancia de la propia protagonista mientras prepara tortillas con su hermana Belí. La situación de la comunidad chicana, como vemos por las tres escenas descritas en la novela, no ha cambiado. En las tres descripciones encontramos la misma pobreza; pero también la misma cultura culinaria: los tacos, las tortillas, el chile. En estas escenas también se describe la felicidad y el sentido del humor con el que las familias chicanas pasan esos apuros económicos. De esta manera Cota-Cárdenas, en *Puppet*, logra mostrar la vida de la comunidad, pero a diferencia de otras novelas como *Y no se lo tragó la tierra*, de Tomás Rivera, Cota-Cárdenas muestra esa imposibilidad de pertenencia. Aún siendo consciente de los lazos culturales e históricos que unen a la comunidad chicana, denuncia, por medio de su alter ego Petra, los conflictos que vive como mujer escritora y profesional dentro de la misma comunidad. Esta denuncia se ve claramente cuando hace referencia al movimiento chicano y al líder campesino César Chávez:

...porque allí está la cr me de la crema (y la espuma también ja) de la ja ja jalta sociedad **chicana**/México-americana/mexican-american/spic etc.[...]y all'i andan entre rayitos de luna los líderes máximos de la comunidad los profesores algunos los businessmen algunos dos o tres alcaldes chicanos que quisieron pero no llegaron y algunos activistas y algunos dormidos y algunos cuyas mujeres insistian en ponerse el huipil y la flor como manda Dios y la cultura para mantenerla o algo así...(Puppet 103)

Esta crítica aparece también cuando se refiere al tema de las quincea eras: “Creen que soy muy diferente porque no hablo mucho el español...an then when I didn't know what a quinceañera was...Well, they all laughed in the kitchen and Ester told me to ask my hot-shot mother, the Spanish teacher. Pero...about the quincea eras...my family didn't believe it, not in our days (Puppet 10-11). La protagonista trata de unificar sus múltiples identidades y romper los estereotipos de lo que una chicana debería ser. Patricia Leyva, al mismo tiempo que es escritora, da clases en la universidad, es ayudante administrativa, es hija, madre y hermana de una mujer que sufre abusos por parte de su marido, quien además es un pastor protestante; por otra parte, la protagonista se relaciona con multitud de personajes diversos: Puppet, F elix, Belita, obreros de la construcción, traficantes de drogas, policías, activistas de derechos humanos, miembros del comité del barrio, abogados, estudiantes universitarios, simpatizantes de César Chávez y otros personajes que detentan cierto poder político, económico o religioso. Todas estas personas se vinculan de alguna manera a través de la autora que “sirve de mediadora entre culturas” (Martín-Rodríguez, “En la lengua materna” 75) y que por su posición se ve obligada a exigir justicia por la muerte de Puppet. De esta manera, la novela se constituye como un enunciado colectivo a través del individuo, un individuo que tiene un nexo frágil con la comunidad, ya que la protagonista se mueve entre la aceptación y el rechazo de los diferentes mundos que habita, como se desprende del siguiente ejemplo: “Hey, maestra, it sounds like you people *sell your dead*, or something [...] Why don't you Mexicans I mean Chicanos, let the dead rest in peace?” (Puppet 33). Sus alumnos no entienden parte de la cultura de la narradora, sin embargo en sus sueños ella también intenta huir de esa cultura, por eso en sus sueños aparece como alta, rubia y delgada. En ellos su vida es perfecta, con su marido italiano y lejos del mundo de Memo, de Puppet, de su lado mexicano; esto se ve en el párrafo en el que describe el sueño antes de que suene el teléfono: “Vittorio te está diciendo algo, Petrina! Petrina! Qué te pasa, **mía moglie** hermosa, alta, joven, delgada y rubia...OOOOOPS! (ja ja aquí hay confusión o difusión o dilusi n de fantasías, romanticaca ja ja)” (Puppet 112). En su tesis, Yocupicio indica que con

este sueño Cota-Cárdenas pretende hacer una crítica al patrón de belleza femenino establecido en la sociedad norteamericana (52). Sin embargo, creemos que este párrafo habla más del deseo, ya que Petra imagina una posibilidad de fuga de su mundo chicano, una posibilidad que se cierra por la misma imposibilidad física, por su etnicidad. Cota-Cárdenas muestra el conflicto que supone la pertenencia a una cultura y el deseo de huir de ella y este conflicto se plantea como irresoluble, ya que el mundo que ella sueña (lejos de la comunidad chicana) tampoco la acepta. Ella no es rubia, ni alta ni delgada; su marido ya no es su marido sino su ex-marido, o incluso una imagen igualmente fantasiosa del ex-marido; el mundo universitario, quizás el más real, tampoco la considera una más y así lo expresa en el siguiente párrafo: “Esa Petra Leyva es una hija de la mala, dice la secretaria del departamento en la U.-una puta feminista que no sabe nada y metichi y se pone a escribir poemas de amor y cuentos de cosas que nos sabe...Es una pura hija de...(PARA NO DECIR MALINCHE? VENDIDA? JAJAJAJAJA)” (*Puppet* 133). Como vemos, el mundo soñado de Petra se descompone: su marido le recuerda que están divorciados y su hija le pregunta continuamente sobre su participación en el “*movimiento*”, un movimiento que tampoco es capaz de unir a las mujeres en su lucha, de respetarlas como compañeras. Esta crítica queda explícita en el diálogo con uno de sus estudiantes:

“...que **la familia** chicana/mexicana/latina tiene que mantenerse intacta, que las tradiciones mis abuelos, que esto de la liberación femenina es pura cosa de mujeres burguesas [...] son más importantes para el bien, para el porvenir, Profesora. Yo creo, que lo que decían anoche mi papá y I’m sorry, but the **movimiento** needs its women...pues que luchen por **la causa**...Estér, **por qué lloras**...qué te pasa...?” (*Puppet* 88).

Así, Petra, como ejemplo de la mujer chicana, se ve obligada a vivir en una multitud de mundos, y así lo expresa en *Puppet*:

-...Entre dos culturas, así se encontraban los pachucos en Los Angeles, Tucson, en el Paso...Entre dos sistemas, en estado conflictivo que resultó en ELLOS,[...]

Otro Modo de Ser

Otro Modo de NO-Ser los Otros

Sino ELLOS (*Puppet* 89).

Como se indica en la novela, el hecho de la exclusión otorga la posibilidad de expresar otra comunidad potencial, “[o]tro Modo de No-Ser los Otros” (*Puppet* 89); pero esta comunidad potencial no nace del Movimiento Chicano y de su idea de nación, sino de la individualidad de la

protagonista. Como en las novelas de Kafka, la soledad de Petra la “abre a todo lo que atraviesa la historia de hoy. La letra K [en nuestro caso Petra] ya no designa un narrador ni un personaje, sino un dispositivo más maquínico, un agente tanto más colectivo cuanto que es sólo un individuo que se encuentra conectado a todo eso en su soledad” (Deleuze and Guattari, *Kafka* 31). En *Puppet*, a través de fuentes y tipografías, como letras en negrita, mayúsculas, cursivas y diferentes sangrías, se expresa una mezcla entre fantasía, realidad, sueños, pensamientos y recuerdos que construirán el mundo de la protagonista y en consecuencia de la comunidad; la muerte de Puppet irrumpe en la vida de Petra obligándole a darle voz a una colectividad que para ella hacía tiempo había perdido sentido; pero esta comunidad no será perfecta, esa comunidad es como Puppet que —como sugiere Desirée A. Martín—representa la cara de una comunidad imperfecta, opuesta a la unidad representada por el Movimiento Chicano (101). Puppet es el chico pobre del barrio al que se le niega la dignidad de la muerte, ya que no solo tiene una muerte violenta a manos de la policía que trata de esconder los hechos, si no que el entierro tampoco se asemeja al de los angloamericanos. Los entierros de los mexicoamericanos “se hacen en un rincón remoto, lejos de los prados verdes siempre watered y los caminos polvorosos” (*Puppet* 85). Puppet es el huérfano de madre, maltratado por la madrastra e ignorado por el padre, Puppet es cojo y tartamudo, es imperfecto y así se muestra en el poema que le dedica Petra:

THERE A CHICANO SUCIO
WHOM NOBODY WILL NAME
TAKES LITTLE BLACK AND BROWN CHILDREN
AND MURDERS THE SPARKLE IN
THEIR BEAUTIFUL BROWN EYES
AND KILLS BLOODLESSLY
THEIR PARENT’S LAUGHTER
AND IN FALSE EUPHORIA
SLOWLY DROWNS
THE HOPES OF
MI RAZA! (*Puppet* 32)

Puppet y Petra se presentan como oposición a la claridad que representaba César Chávez y sus seguidores¹⁰⁰. Como podemos ver en el siguiente párrafo, Petra, a diferencia de otros chicanos, está perdida: “Of course I marched with Chávez, dice Venus, tu amiga pelirroja, amiga desde los años de universidad en los ’60, ahora Venus es abogada y trabaja con Chávez mismo... No mijita, qué va, ella nunca perdió el hilo...(y tú y tú y tú y tú y tú y tú y tú y tú y tú y tú y tú)” (*Puppet* 71), y Puppet tiene multitud de defectos físicos. Pero, al menos los defectos de Puppet no son presentados como negativos porque Puppet, a pesar de ellos, es hermoso, ingenioso, inteligente (con una inteligencia que no pertenece al canon), dulce, solidario y, a pesar de todas las dificultades, feliz. Es un muchacho alegre y carismático al que no se puede olvidar, al que se le debe recordar a través de la escritura y es eso lo que hacen ambas, la escritora y la narradora; ambas recuerdan y le dan voz a una comunidad de seres imperfectos y de múltiples identidades. Una comunidad que se expresa por la oralidad pero también mediante la escritura. Es precisamente de la importancia de la escritura, así como de la intertextualidad, de lo que pasamos a abordar en el siguiente apartado.

4.3.3. Escritura e intertextualidad

En varios apartados de esta tesis hemos comentado el papel que tiene la escritura para las mujeres chicanas. También hemos visto la importante presencia de la tradición oral en la literatura chicana. En *Puppet* aparecen ambos fenómenos: por una parte se recurre a elementos de la cultura oral, como refranes, dichos e historias orales y, por otra, se menciona en varias ocasiones la necesidad de fijar estas historias por escrito. Como se desprende de los siguientes ejemplos, escribir se convierte en sinónimo de recordar, de justicia y de consuelo: “lucha por escribir, por recordar,” (*Puppet* 36); “Loreto? Habla Petra, ‘No, no es de los cuentos de mi niñez, de los campos, como aquello otro... O a lo mejor... bueno, tú me lo puedes leer’” (*Puppet* 20). Como podemos ver en estos pasajes, el escritor se convierte en testigo historiador cuya función es plasmar la historia del barrio, ya que su testimonio representa una herramienta de cambio. En *Puppet*, esta idea de la escritura como instrumento de denuncia es una constante, como se desprende de los siguientes párrafos: “Sigues, ciegamente, coleccionando historias, incidentes del barrio, de la comunidad, de... Escribes fragmentos desorganizados, confusos. Algunos

¹⁰⁰Esta idea de Puppet como contraposición a la figura de César Chávez ha sido desarrollada por Desirée A. Martín.

papeles, los echas en el cajón de tu escritorio, otros al basurero” (*Puppet* 41); “tienes que seguir, el escritor tiene que ser testigo Petra...Mira tú quieres a tu gente? Bueno, trabaja el cuento...o el relato...a lo mejor saldría mejor en español” (*Puppet* 25); “no más con la fuerza de nuestros escritos y nuestras palabras, podemos cambiar muchas cosas” (*Puppet* 137); “[a]lgunos están escribiendo cosas, cosas que nadie publicará, porque no se vio ni por la televisión ni en los periódicos ni en la radio nadie dijo nada” (*Puppet* 69).

En *Puppet* los textos escritos son utilizados como nexo entre el pasado y el presente y además tienen la función de conectar lo que está sucediendo en distintas partes del mundo. En este sentido, las cartas que escribe María a su madre (Petra) sirven por un lado para que la narradora recuerde sus experiencias como estudiante en México y por otro para exponer la situación política chilena. Las cartas que Chema envía a sus padres el lector conoce los hechos de Tlatelolco; como vemos en la novela los periódicos, los cuentos y los poemas sirven para informar sobre lo que ocurre en el mundo.

La escritura, además, también es relevante en la novela porque se utiliza para hacer referencia a las diferentes tradiciones literarias del chicano. Como indica Martín-Rodríguez en referencia a la obra De Rolando Hinojosa, “las obras de arte no nacen de la nada sino que surgen de la reacción de un individuo o grupo determinado ante el clima cultural y social de su época. Herederos de diversas tradiciones literarias, así como de una rica tradición oral, los chicanos encuentran a su disposición numerosas formas y géneros como elementos de su historia cultura” (*Rolando Hinojosa* 69). En *Puppet* se hace referencia a esta historia cultural chicana mediante la intertextualidad¹⁰¹.

Petra, alter ego de la escritora, es profesora universitaria y ha estudiado, al igual que la escritora, literatura latinoamericana, pero también como mexicoamericana está familiarizada con la literatura chicana. Estos conocimientos se reflejan en la novela en varios momentos. Por ejemplo, al tratar la importancia que tiene la literatura chicana en general y en particular la obra de Tomás Rivera en la creación de la comunidad¹⁰². La mención de la obra de Tomas Rivera

¹⁰¹Por eso no creo que la novela se configure como una crítica a la literatura canónica. Cota-Cárdena utiliza todas las herramientas de las que, como mujer, chicana, universitaria y escritora, dispone. Sin duda el conocimiento de la literatura canónica es una de ellas.

¹⁰²Francisco Lomelí, en referencia a la obra de Hinojosa, comenta “la importancia de Rivera para las letras chicanas trasciende su valor como escritor de ficción debido a su capacidad para organizar un influyente plan narrativo basado en el establecimiento literario de un sentimiento de comunidad ignorada por la mayoría dominante en su país. (“Tomás Rivera: Writer as Creator Community” 5).

permite enumerar algunos de los elementos que han servido para construir la idea de comunidad chicana: “-Class, what do you think of Tomás y Rivera’s story ‘Es que duele’, today’s assignment? It’s not true to life? (Te acuerdas?...el protagonista preguntó a su mamá que si por qué a él sí le buscaban piojos y hasta lo había desnudado la enfermera...Te acuerdas?) Manuel, what about you? Yes, me too...and I didn’t much like for my mother to look through my hair...” (*Puppet* 21). Cota-Cárdenas con esta referencia a los personajes de *Y no se lo tragó la tierra* de Rivera vincula la experiencia de sus propios personajes, no sólo con una realidad social y política sufrida por los chicanos, sino también con una realidad literaria. En ocasiones, la mención a los autores chicanos es indirecta como ocurre en el siguiente pasaje “en tu insomnia, lees poemas de escritores chicanos y hay uno sobre la voz del pueblo, la voz que quiere hablar...” (*Puppet* 26) en el que un lector familiarizado con la literatura chicana sabe que hace referencia al poeta Tino Villanueva. Además estas referencias a la literatura chicana sirven, también, para validar esta literatura y reconocer el papel que tiene en la transmisión de ideas y valores dentro de la comunidad chicana, así como su aportación en la lucha política de los chicanos. Esto demuestra que, aunque Cota-Cárdenas critique la posibilidad de una comunidad compacta, reconoce la existencia de una comunidad real y literaria; para ello hace mención a momentos y documentos claves en la historia chicana: “Elena te ha dado unos papeles, son copias de documentos, páginas de libro... ‘Plan de Aztlán’, ‘Plan de Santa Bárbara’, ‘Chicano Manif...’ los pones con unos libros de la clase de literatura chicana de Loreto” (*Puppet* 128); “recibes una invitación a un festival literario y artístico en Texas” (*Puppet* 129).

La literatura chicana no es la única que deja su eco en las páginas de *Puppet*; por el contrario, la obra se surte de referencias a otras tradiciones literarias y filosóficas tanto europeas como latinoamericanas. En *Puppet* se menciona a *Hamlet* de Shakespeare¹⁰³. Rubén Murillo, que ha estudiado estas referencias al personaje shakesperiano, comenta que: “Puppet appropriates Hamlet’s existential question, infusing it with a new meaning within the Chicano/a context” (151). Según Murillo, la cuestión entre “[v]ivil o no vivivil” es emblemática de la lucha del chicano por la vida y la supervivencia; sin embargo, también se puede interpretar como un ejemplo de carnavalización. Al vestir a *Puppet* como *Hamlet* se rompe la dramatización del

¹⁰³Según Martín-Rodríguez esta intertextualidad “necesita ser considerada para no ver la narrativa chicana contemporánea como un movimiento literario que surge aislado del ambiente cultural del resto del mundo” (*Rolando Hinojosa* 77).

suceso (entierro del muchacho), y al sustituir en la novela la frase “ser o no ser” por “vivil o no vivil” se arremete contra el canon literario al adaptarlo a la situación del chicano que no domina el idioma, en contraposición al dominio del inglés de las obras de Shakespeare. Es así como Cota-Cárdenas, de manera paródica, polemiza sobre los lenguajes oficiales de la contemporaneidad. Esta parodia de Hamlet la encontramos en varios pasajes de la novela. Por ejemplo, en el siguiente párrafo: “Esa es realmente la pregunta...contundente...**Ser**, o no ser Did Puppet have a choice? Empecé a imaginarme a Puppet como Hamlet, para no pensar en la cabeza, que me estallaba ahora...” (*Puppet* 48); “Pide venganza simple y sencilla? Por qué se me aparece como Hamlet, qué puede tener en común un chicanito bato del barrio con aquel príncipe danés...Que argo huele en Dinamarca, qué qué...? Que madrastra en este caso, que el cariño robado, que los padres débiles...qué qué injusticias...? (*Puppet* 51). También encontramos referencias a pensadores occidentales: “En nuestra célula de estudios, hemos leído a Marx, a Engels, a Hegel, Lenin y hasta a Trotsky” (*Puppet* 67).

Además en la obra se cita directamente a escritores latino-americanos como Octavio Paz: “Te acuerdas, de paso, ciertas páginas de Octavio paz, nos sabes si estás de acuerdo o no, solamente apuntas...” (*Puppet* 61). Como indica Martín-Rodríguez en referencia a la intertextualidad en la obra de Hinojosa, “[e]nriquecen el repertorio y son reconocibles para un lector conocedor de la historia literaria. El reconocimiento de éste y otros trasfondos literarios sitúan a la obra en un diálogo cultural tan amplio como la mente del lector lo pueda reconocer” (*Rolando Hinojosa* 78). De esta manera podemos concluir que la intertextualidad produce un diálogo cultural en el que se establecen puentes con el lector, con el pasado y con la comunidad¹⁰⁴.

4.4. El carácter político de la novela.

La intertextualidad y las diferentes técnicas narrativas que hemos analizado permiten a Cota-Cárdenas crear un dispositivo colectivo de enunciación, en el sentido de que su historia personal actúa como fondo para explicar una historia colectiva y comunitaria, que no está exenta de contradicciones, disidencias e imperfecciones. Este hilo de unión entre Petra y el resto de la

¹⁰⁴Este puente es un puente frágil. Como el puente representado por la espalda de las mujeres en *This bridge called my back* de Moraga y Anzaldúa (publicado tres años antes de *Puppet*), o el poema “Puente de cristal” de Lucha Corpi incluido en *Palabras de mediodía* (78).

comunidad está representado en la novela por el sonido del teléfono; por ejemplo, cuando el teléfono la despierta del sueño para anunciarle que van a enterrar a Puppet, hay un contraste entre el orgasmo del sueño y la realidad del funeral.

El sonido del teléfono representa el paso de lo individual a lo colectivo. Esto se observa en varios momentos de la novela, por ejemplo: “Al llegar del trabajo, ves el correo, te encierras en el apartamento y el único nexo, estorbo y traductor tuyo con el mundo exterior es el teléfono... BRRRIIIINNNNGGGG...BRRRIIIINNNNNNGGGGG” (*Puppet* 40). Cota-Cárdenas, mediante este sonido del teléfono busca un nuevo tipo de alianza entre los mexicoamericanos porque ese nexo de unión no puede basarse más en los mitos que la voz en off en *Puppet* llama “CORDONES MÍTICOS” (87) o en un nacionalismo cultural sobre el que se ha intentado construir la comunidad chicana. Cota-Cárdenas necesita reconocer la multiplicidad de la comunidad chicana para describir las injusticias que sufre dicha comunidad. Es precisamente estas denuncias, desde lo personal, lo que reviste a *Puppet* de carácter político (tercera característica de la literatura menor).

En la literatura menor cada problema individual se conecta de inmediato con la política, como indican Deleuze y Guattari “El problema individual se vuelve entonces más necesario, indispensable, agrandado en el microscopio, cuanto que es un problema muy distinto en el que se remueve en su interior” (*Kafka* 29). No hay duda de que *Puppet* tiene un sentido político y desde el principio Cota-Cárdenas lo deja claro en la dedicatoria:

Dedicado a los que no tienen poder,
que, como Puppet,
luchan cada día por
su pequeña porción de
dignidad humana y amor propio (*Puppet* s.p)

Cota-Cárdenas denuncia en *Puppet* las injusticias que sufre la comunidad chicana, la condición de la mujer y menciona los conflictos políticos de México y América Latina. Cota-Cárdenas comparte las ideas del feminismo del tercer mundo y como consecuencia esta crítica se hace huyendo de las “master narratives”. La autora, como feminista, hace suyo el lema “lo personal es político” y teje una red de testimonios que exponen los problemas políticos anteriormente mencionados. Los personajes, a través de experiencias personales, explican los casos de injusticias que han sufrido como miembros de la comunidad chicana. Este es el caso de Memo, que retrata el problema del consumo de drogas en la comunidad chicana mediante la narración de

la muerte de su hermano por sobredosis, provocada además intencionadamente por parte de los que le proporcionaban la droga y con la connivencia de la policía. Mediante situaciones concretas, como la el entierro de Puppet, se habla de los problemas que de los chicanos, incluso para tener un entierro digno, y diferentes personajes denuncian las dificultades que encuentran para ser bien atendidos en un hospital. La novela expone también los problemas de salud que afectan especialmente a la comunidad chicana, como por ejemplo algunas afecciones mentales: “hay un alto promedio de chicanos en los hospitales mentales [...] la horrible verdad es que somos una raza en crisis” (*Puppet* 81).

Estas situaciones de injusticias descritas en *Puppet* se presentan como situaciones irresolubles, ya que son producto de una crisis de los valores democráticos y del control político impuesto por las clases dirigentes en los Estados Unidos. Así se explica cuando se narran los casos de manipulación de votos, en concreto en Texas. Con estos ejemplos se pone de manifiesto que el chicano no tiene ninguna posibilidad de sobrevivir con las reglas del sistema americano: “casi elegimos a mi hermano, yeah, a Juanito, that’s him, the attorney...Pues como D.A!...que free election ni qué nada...They fixed the votes, la elección!” (*Puppet* 105).

En la exposición de estas críticas sociales y políticas cobra un papel predominante la denuncia de la situación de la mujer chicana.. En *Puppet* la discriminación de género va desde la opresión psicológica a la física. La opresión psicológica que sufren las mujeres está representada en la novela por la situación que vive la narradora, Petra. Petra siente que toda la sociedad, incluida su madre y sus hijas, la acusan de fallar en la función social que le correspondía como mujer, es decir, la narradora de *Puppet* no ha sabido ser ni buena esposa, ni buena madre ni una buena hija; roles que se esperan de las mujeres, especialmente de las chicanas. La novela refleja también la problemática de la violencia doméstica a través de la historia de la hermana de Petra, quien es maltratada por su marido (que curiosamente es extremadamente religioso). El marido en cuestión justifica estos malos tratos porque “él dice que ella no está de acuerdo con ciertas cosas porque ella pregunta porque ella empezó a preguntar” (*Puppet* 97).

Los abusos que sufren las mujeres descritos en *Puppet* varían dependiendo del nivel cultural, económico y del origen étnico; Cota Cárdenas es consciente que, aunque las mujeres puedan ser víctima de una forma u otra de la opresión masculina, esta opresión no es igual para todas las mujeres. Así la autora se une a las teorías feministas llamadas del tercer mundo que consideran que en la defensa de los derechos de la mujer no se debe olvidar las condiciones de

clase y la etnia. Precisamente en “El discurso de la Malinche” Cota Cárdenas critica al movimiento feminista burgués angloamericano, ya que ha ignorado los problemas que afectan a la mujer chicana por su clase y etnia. Esta crítica al movimiento feminista burgués se extiende al movimiento chicano porque ha pasado por alto, sino empeorado y agravado, la situación de la mujer chicana. De esta forma, en *Puppet* se expone el debate que se planteó dentro del movimiento chicano sobre si el feminismo era bueno o malo: “**El mal efecto del feminismo sobre el movimiento...**El feminismo es **bueno** o **malo**? (*Puppet* 90).

Cota-Cárdenas propone en *Puppet* la educación como solución a la opresión de la mujer. El acceso a la educación permite a la mujer conquistar una independencia económica y personal; sin embargo, esta liberación muchas veces va a producir un conflicto en el entorno familiar y comunitario. Pasajes como “MUJER QUE SABE LATÍN, NO TIENE HOMBRE NI BUEN FIN” (*Puppet* 22) o “She was sold...primero por su gente luego por él [...] una lección de interés, lección cultural, histórica...Ja, ja, ja...y que ella los vendió a ellos!” (*Puppet* 123), muestran la tensión que en ocasiones provoca esta liberación femenina.

Como hemos comentado al inicio de este apartado el contenido político de *Puppet* es bastante claro y no se limita a una reivindicación feminista. Durante la novela, la autora menciona acontecimientos políticos nacionales e internacionales, tanto del pasado como del presente. Con espíritu crítico, en *Puppet* se hace referencia, en varias ocasiones, a las marchas del Movimiento Chicano y su nexos con las manifestaciones que se hicieron por los derechos civiles en Estados Unidos durante los años sesenta. En cuanto a acontecimientos internacionales, *Puppet* menciona la matanza de Tlatelolco y las actividades políticas y de protesta que están llevando a cabo las madres de la Plaza de Mayo en Argentina. Cota-Cárdenas revisa así su propio compromiso político, logrando como indica Martín-Rodríguez que “lo político no margine a lo personal” (“En la lengua materna” 71) o, mejor, logrando que lo personal sea político.

Conclusión

Puppet: A Chicano Novella es una obra innovativa y experimental, a medio camino entre la autobiografía y la narrativa de testimonio. *Puppet* narra la muerte de un joven a manos de policía, hecho que hace que la narradora, Petra, se cuestione su propia vida e historia. Este cuestionamiento abre un proceso de negociación de la propia identidad en el que se presenta la imposibilidad de una identidad fija. Cota-Cárdenas, por medio de diferentes voces y discursos,

plantea la necesidad de una identidad antiesencialista. En este sentido, *Puppet* se construye como un rizoma¹⁰⁵, ya que sigue los principios de conexión y de heterogeneidad que caracterizan al rizoma. En este sentido, cualquier punto puede ser conectado con cualquier otro. En *Puppet*, como indica Martín-Rodríguez, “los diferentes discursos remiten a otros anteriores o posteriores” (“En la lengua materna” 73). La heterogeneidad está representada por las diferentes voces que se contradicen unas a otras y por los diferentes discursos (religiosos, periodísticos, etc). En segundo lugar, *Puppet* se construye como un rizoma por la desterritorialización de la lengua, ya que en *Puppet* el lenguaje no es homogéneo, no existe una lengua madre ni una comunidad monolingüística, sino que la lengua se descentraliza, no responde a las normas de la lengua dominante. *Puppet*, a través de la desterritorialización del lenguaje y de la heterogeneidad, plantea nuevos paradigmas sobre la identidad chicana, sin olvidar los nexos con la comunidad y el papel político de la literatura. De esta manera *Puppet* se conecta con el concepto de literatura menor expuesto en la introducción, ya que desterritorializa el lenguaje, crea un dispositivo colectivo de enunciación e inevitablemente tiene un carácter político. Además la novela no plantea soluciones sino huidas.

¹⁰⁵Concepto adoptado por el filósofo francés Gilles Deleuze para definir un “modelo descriptivo o epistemológico en el que la organización de los elementos no sigue líneas de subordinación jerárquica —con una base o raíz dando origen a múltiples ramas, de acuerdo al conocido modelo del árbol de Porfirio—, sino que cualquier elemento puede afectar o incidir en cualquier otro” (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas* 13)

CAPÍTULO V. PALETITAS DE GUAYABA, UNA NOVELA DE “CONTACT ZONE”

En este capítulo se analiza la novela de la escritora nuevomexicana Erlinda Gonzales-Berry como ejemplo de literatura transcultural. *Paletitas de guayaba* narra el viaje de una nuevomexicana, Marina, a México. Este viaje inicia como una suerte de cura para un desengaño amoroso y como búsqueda de la propia identidad. En el transcurso de esta aventura se abordan distintas cuestiones como los conflictos culturales, las relaciones de género y las formaciones identitarias (la narradora de la novela está en constante negociación con su condición de mexicana, estadounidense, chicana y nuevomexicana). En la novela se discuten también otros temas como la ideología política y la conciencia feminista. Durante la narración del viaje veremos cómo los conceptos de identidad, lengua y género literario sufren una descentralización que convierte a la novela en un ejemplo de literatura menor. Además, podemos considerar que *Paletitas* es un ejemplo de literatura de “contact zone”. En la introducción a esta tesis ya hemos explicado a qué se refiere Mary Louise Pratt con el término “contact zone”, pero consideramos oportuno mencionar algunas de las características principales de la literatura escrita en estas áreas de contacto. Pratt comenta: “I use this term to refer to social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today” (“Arts of the Contact” 34). En este sentido no cabe duda de que *Paletitas* se escribe en un espacio donde se produce este choque de culturas, porque la novela nos habla de los conflictos que se dan entre lo anglo-americano y lo México-americano. Además, con el viaje a México se amplía este conflicto al dejar de manifiesto también las diferencias entre lo México-americano y lo mexicano. Marina, alter ego de Gonzales-Berry, se convierte en mediadora de estas culturas. La propia Gonzales-Berry ha hablado de estos conflictos en varias ocasiones. En su artículo “On Crossing Borders” usa el juego llamado “Capture the Flag” como metáfora para explicar estos choques culturales. Gonzales-Berry explica sus incursiones en ambas culturas mediante este juego, que consistía en robar la bandera del territorio enemigo. Para ello uno debía estar en la frontera de ambos territorios buscando la forma de entrar en el territorio enemigo sin ser capturado. Para Gonzales-Berry esta frontera representaba “an ambiguous space on the playing

field: it simultaneously represented enticement and repulsion, fear and excitement, safety and danger” (“On Crossing Borders” 20). Mediante este juego, Gonzales-Berry explica la experiencia de vivir en mundos culturales distintos. Por una parte el rancho, donde vivían las familias mexicanas y donde el español era la lengua principal y, por otra, la zona anglo de la ciudad (en la que el inglés era obligatorio), donde las familias mexicanas tenían que ir a comprar las provisiones y donde más tarde Gonzales-Berry asistiría a la escuela. Estas experiencias convierten a Gonzales-Berry en una cruzadora de fronteras, en una ladrona de lenguas (“On Crossing Borders” 22). Según afirma la propia Gonzales-Berry “la frontera de los dos mundos se convirtió en un ‘contact zone’ donde se sentía segura y en casa” (“On Crossing Borders” 23). De hecho, estas vivencias la definirán como escritora: “a life of swift retreats, of stealth, for occasional imprisonment, in short, a life playing out my ethnic identity and my role as an ethnic writer” (“On Crossing Borders” 20). Así, su novela será una literatura de zona de contacto que llevará implícita, también, su desubicación dentro del canon. En este sentido Pratt comenta que estas producciones literarias que se dan en las zonas de contacto sufren el peligro de “Miscomprehension, incomprehension, dead letters, unread masterpieces, absolute heterogeneity of meaning” (“Arts of the Contact” 37). De esta manera, al igual que las otras autoras chicanas tratadas en esta tesis, Gonzales-Berry se ha tenido que enfrentar al poco interés de las editoriales. *Paletitas*, como *Puppet* de Margarita Cota-Cárdenas, se ha encontrado con dificultades de publicación y carente de aceptación, al menos al principio, por parte de la crítica literaria. Consideramos importante repasar brevemente cómo se publicó y el impacto en la crítica literaria.

Gonzales-Berry escribe *Paletitas de guayaba* entre 1984 y 1985 y se publica 1991 en la editorial El Norte Publications. Gonzales-Berry explica, en una entrevista concedida a Héctor Torres, que Tey Diana Rebolledo leyó el manuscrito y le animó a publicarlo (104). Debido a ello, Gonzales-Berry manda el manuscrito a varias editoriales, pero, según afirma en la entrevista con Torres, recibió “devastating rejection letters: ‘too political, too much political harangue, sounds like a Chicano Studies 101, do this, do that’ and so I put it away and every now and then I would do public readings and the response was so fantastic that I’d say, ‘Well, what’s wrong?’” (104). Finalmente, una vez publicada recibió una dura reseña en *The Albuquerque Journal*, donde se criticaba el feminismo que se defendía en la novela y se consideraba que el cambio de lengua respondía sólo a una intención por parte de la autora de demostrar que era bilingüe (105). Sin embargo, poco después empezó a recibir llamadas de algunos críticos como Angie Chabram-

Dernesesian, quien le organizó una conferencia en UC Davis porque los alumnos chicanos estaban entusiasmados con la novela. Estas experiencias sirvieron para validar a la autora, que empezó a recibir buenas respuestas por parte de profesores y críticos, que además de utilizar la novela en sus clases de literatura chicana, publicaron artículos y estudios sobre la misma. Uno de los primeros artículos sobre *Paletitas* es el de Manuel Martín-Rodríguez. En “En la lengua materna: las escritoras chicanas y la novela en español”, que apareció en *Latin American Literary Review* en 1995. Martín-Rodríguez analiza *Paletitas* y *Puppet*, de Cota-Cárdenas, como ejemplo de dos novelas chicanas escritas en español. Ese mismo año Tey Diana Rebolledo analiza *Paletitas* en *Women Singing in the Snow*. En 1999 aparece un artículo de Angie Chabram-Dernesesian, “Erlinda Gonzales-Berry”, en *Dictionary of Literary Biography*, donde se habla de la escritora y de cómo su obra enfoca el tema feminista y la identidad. El interés por *Paletitas de guayaba* ha ido en aumento y en el 2000 Sonia Torres publica un artículo sobre la novela en *Limites sociopolíticos y fronteras culturales en América del norte*. En el 2001 sale a la luz un nuevo ensayo sobre *Paletitas* donde Elizabeth Coonrod Martínez analiza la figura del macho en la novela. Cida S. Chase, en 2005, escribe un artículo sobre *Paletitas* en *De márgenes y adiciones: novelistas latinoamericanas de los 90*, y ese mismo año Tim Gerhard publica un ensayo donde compara *Paletitas* con la novela *Journal, Nationalité: immigré(e)* de la argelina-francesa Sakinna Boukhedenna, como ejemplos de literatura transnacional. Además de estos ensayos, Gonzales-Berry ha sido entrevistada por Héctor Torres y Manuel de Jesús Hernández entre otros. Estos datos muestran que *Paletitas de Guayaba* ha tenido impacto en la crítica chicana y que ha roto con la idea de que escribir en español en los Estados Unidos no tiene futuro; de hecho la novela ha sido reeditada en una versión bilingüe en el 2009 por Floricanto Press. Evidentemente el hecho de escribir en español añade dificultades de publicación y distribución, pero *Paletitas* es un ejemplo de la existencia de un público que lee en español y de una crítica que está abierta a obras que desde las zonas de contacto plantean nuevos retos, no solo de resistencia a la asimilación sino también de creatividad e innovación.

A continuación, sin ignorar la crítica existente, pasamos a estudiar cómo *Paletitas* descubre una voz femenina nueva y aboga por una identidad en continua transformación. En el análisis de estos dos aspectos veremos qué técnicas narrativas y uso del lenguaje permiten a la autora cruzar esas múltiples fronteras culturales que la convierten en una escritora transcultural en una zona de contacto. Es oportuno mencionar cómo esta defensa de la voz femenina y de la

indeterminación del ser, así como la reflexión sobre las diferencias dentro de la comunidad, están conectadas con las estrategias de descentralización de la representación en la ficción chicana contemporánea.

5.1. *Paletitas de guayaba*, una novela autoetnográfica

La mayoría de las escritoras chicanas han abogado por sustituir la narrativa lineal por técnicas que enfatizan la simultaneidad de eventos en el espacio, la interdependencia no secuencial de relaciones entre el pasado y el presente y la multiplicidad de la coexistencia del sujeto en posiciones muchas veces de conflicto con la comunidad y la colectividad¹⁰⁶. La descentralización narrativa sirve para mostrar esta multiplicidad y fragmentación del sujeto, pero también como estrategia de resistencia contra un canon literario restrictivo. En este sentido, tanto la incorporación en la novela de cartas, memorias, diarios y notas, como la inclusión de elementos oníricos “apuntan al deseo de problematizar el concepto de valor literario reinscribiendo estos géneros menores” (Sonia Torres 163). A través del uso de estos “géneros menores”, Gonzales-Berry, como la mayoría de las escritoras chicanas contemporáneas, es capaz de oponerse al discurso masculino, no confrontando un patriarcado dominante con una nueva posición femenina, sino desestabilizando la postura que sostiene que el poder de género y el conocimiento son masculinos (Franco, “Invadir el espacio público” 72-73). Para ello la novela se construye con base en sus recuerdos y en las notas de viaje. Lo que oímos es su voz; el lector conocerá diferentes acontecimientos, del presente y pasado de México, a través de la voz de una mujer. Siguiendo esta argumentación, Sonia Torres sostiene que esto último se logra “utilizando estéticas posmodernas como la parodia, el pastiche y la indefinición de los géneros como estrategia contradiscursiva” (164). Un ejemplo del uso de la parodia en la novela lo encontramos en el episodio en el que Marina narra sus aventuras en la playa y su encuentro con un grupo de alemanes (*Paletitas* 43-44). En este episodio Marina, a modo de personaje de novela picaresca, narra el comportamiento machista y sexista de un grupo de turistas alemanes y cómo gracias a la perspicacia e inventiva femenina Marina logra salvar a sus amigas. En la novela encontramos otros ejemplos de las técnicas postmodernas de las que nos habla Sonia Torres (164), como el

¹⁰⁶Esta forma de escribir es muy utilizada por “minority writers” que buscan encontrar un equilibrio entre la voz individual y las relaciones comunales, por ejemplo como hicieron Tomás Rivera, Américo Paredes, Denise Chávez, Gary Soto, y Miguel Méndez.

caso de la narración del sueño que tiene la protagonista con la Malinche. En este sueño la narradora cuestiona el sentido mismo del sueño y de la narración: “¿Es la soñadora la narradora? ¿Es la camarógrafa? ¿Es también la soñada? ¿La actriz? La soñadora está fuera viendo el sueño. Se ve a sí misma, así que también está dentro. Está fuera y está dentro” (*Paletitas* 78). Con este episodio se está dando valor a las formas de conocimiento que habían sido negadas por las sociedades patriarcales. De esta manera, como apunta Josefina Ludmer “lo personal, privado y cotidiano al considerarse puntos de partida para otras prácticas y perspectivas, desaparecen como lo personal, lo privado y lo doméstico” (“Tretas del débil” 53-54)¹⁰⁷.

Mediante la incorporación de estos “géneros menores”, Gonzales-Berry crea una novela que opera como una autobiografía étnica que le sirve para hablar desde una posición objetiva y subjetiva al mismo tiempo, viéndose como un individuo completo y también un otro étnico¹⁰⁸. Mary Louise Pratt en referencia a la escritura autoetnográfica indica que “[it] will become important in unraveling the histories of imperial subjugation and resistance as seen from the site of their occurrence” (*Imperial Eyes* 9)¹⁰⁹. En el caso de Gonzales-Berry, mediante la narración del viaje, la autora reformula la identidad nacional y cuestiona las prácticas excluyentes del modelo asimilacionista y, como apunta Françoise Lionnet al analizar los escritos autoetnográficos, “simultaneously demystifies the writing of both the self (auto) and the culture (ethno) because it involves the self and its cultural contexts in a dialogue that transcends all possibility of reducing one to the other” (*Autobiographical Voices* 122). La escritora autoetnográfica, según Lionnet, al crearse un espacio como narradora, puede empezar a cuestionar la categoría eterna del “otro” impuesta sobre ella, y ya no tiene por qué sentirse dividida contra sí misma sobre la base de hablar y escribir en una lengua —o desde una cultura— que no se acepta como “pura” en uno u otro país (*Autobiographical Voices* 130).

¹⁰⁷Esto mismo ocurre con el uso del español que, como indica Martín-Rodríguez en “En la lengua materna”, había sido identificado con el hogar y la transmisión de las tradiciones (68), pero que al convertirlo la autora en lengua literaria deja de ser “una lengua limitada al terreno del hogar” (“En la lengua materna” 81).

¹⁰⁸Como indica Tim Gerhard, considerar *Paletitas de guayaba* como autobiografía “would obscure from view a key aspect of the text, which is the narrator’s historical and political situation as an ethnic other who, by definition, finds herself divided against herself, as one who must choose between being an authentic citizen in the new country or an authentic member of the ethnic group of origin” (7).

¹⁰⁹En *Imperial Eyes*, Pratt hace hincapié en que tal escritura desafía la larga tradición de los científicos europeos que viajaron por el mundo y han desarrollado una “conciencia planetaria” sobre la base de sus “teorías científicas objetivas”. Pratt señala que “[o]ne by one the planet’s life forms were to be drawn out of the tangled threads of their life surroundings and rewoven into European-based patterns of global unity and power” (31).

Gonzales-Berry, con esta literatura testimonial, explora la problemática de una identificación cultural múltiple y consigue un personaje femenino con voz propia, Marina, que lucha por definirse a sí misma en la intersección de distintas culturas y en condiciones de múltiple opresión (racismo, colonialismo y patriarcado). En México, Marina es tratada como una mujer fácil por viajar sola: “Nomás porque vengo de allá se les hace que me acuesto con ellos como cualquier gabacha” (*Paletitas* 29), es decir por comportarse como una mujer estadounidense y, en los Estados Unidos, Marina sufre por ser de ascendencia mexicana: “menosprecian nuestra cultura y nuestra lengua; nos tratan como animales...NO DOGS / NEGROS / MEXICANS” (14). Gonzales-Berry crea un discurso testimonial desde el que se postula una identidad plural y heteroglósica expresada también en sus manifestaciones lingüísticas, ya que como estadounidense es capaz de expresarse en inglés, pero también en español. Mediante la combinación de fragmentos narrativos y metaliterarios que incluyen diarios de viaje, cartas, conversaciones y sueños, la narradora se convierte, como indica Martín-Rodríguez, “en mediadora cultural, en eslabón entre el mundo mexicano y el chicano, entre el mundo de las mujeres y el de los hombres” (“En la lengua materna” 79). En los siguientes apartados veremos cómo la novela sirve para (des)cubrir una voz femenina y presenta una identidad híbrida y transnacional en constante proceso de transformación.

5.2. (Des)cubriendo la voz femenina

En el artículo “En la lengua materna: las escritoras chicanas y la novela en español” Manuel M. Martín Rodríguez cambia, al citar un fragmento de *Paletitas de guayaba*, el verbo “encubrir” utilizado por la autora por el de (des)cubrir¹¹⁰. En el título de este apartado he querido utilizar esta misma expresión, pues considero que Martín-Rodríguez acierta plenamente. Marina, en su viaje, descubre su propia voz, una voz que —como se indica en la novela— “hasta hace poco había permanecido oculta tras las voces canonizadas de la cultura occidental” (*Paletitas* 33). En este apartado analizaremos cómo *Paletitas de Guayaba* reclama la emancipación (social, sexual y política) de la mujer chicana.

¹¹⁰Lo justifica en una nota a pie de página: “el texto dice 'encubrir' (que creo que no tendría sentido en este contexto) en lugar del más lógico “descubrir” (“En la lengua materna” 83).

En el análisis de la emancipación de la mujer en la novela de Gonzales-Berry veremos cómo el libro, la escritura, se convierte en el espacio idóneo para la emancipación. Además se analizará cómo, a pesar de que el foco central de *Paletitas* sea el individuo más que la colectividad —en el sentido que el escritor no solo está preocupado en trasladar un yo colectivo que sea representativo de la comunidad— la novela presenta algo más que una introspección personal, ya que se construye en torno a la colectividad. Gonzales-Berry, a través de esta crónica de viaje, presenta una historia individual y colectiva, ya que, como indica Sonia Torres en referencia a *Paletitas de Guayaba* y a *The Mixquiahuala Letters* de Ana Castillo:

estas figuras femeninas interculturales generan una reflexión sobre las relaciones de poder y las articulaciones entre espacios locales y cosmopolitas. Cuestiones tales como inclusión/exclusión cultural y política, etnicidad y relaciones de género permean los textos, reafirmando que todas las espacialidades son políticas porque constituyen el medio (disimulado) y la expresión (disfrazada) de relaciones asimétricas de poder (162).

Lo que trato de sugerir es que, como sucede en la literatura menor, en *Paletitas de guayaba*, la historia personal está impregnada de contenido político y sirve, en realidad, de escenario de una lucha por una voz femenina chicana y para cuestionar ciertas nociones relativas a la identidad. Por ejemplo, Marina se siente rechazada por los mexicanos por ser chicana y a partir de ese rechazo explica la situación del mexicanoamericano en Estados Unidos (*Paletitas* 12-15). A través del cruce de fronteras, literal y metafórico, la novela presenta diferentes problemáticas que trascienden el ámbito personal de la protagonista y plantean al lector cuestiones políticas, sociales y culturales. Así, en la novela se nos plantean cuestiones como: 1) el uso del español en los Estados Unidos: “hace más de un siglo que vivimos bajo la bandera norteamericana donde el inglés es la lengua dominante y de prestigio y donde se ha hecho todo lo posible por erradicar el español” (*Paletitas* 14); 2) la discriminación que sufre Marina por ser chicana en México: “Quisiera hacer una encuesta sobre las actitudes de los mexicanos hacia los chicanos. ¿Qué te parece? No sé por qué no pueden darnos crédito por algo” (*Paletitas* 14); o 3) la reivindicación que hace la narradora del placer femenino: “mi cuerpo es mío y hago con él lo que quiero” (*Paletitas* 50).

En este sentido, *Paletitas* se enmarca dentro de la narrativa chicana contemporánea escrita por mujeres. Como Helena M. Viramontes, Sandra Cisneros, Ana Castillo y Cherríe Moraga, entre otras, Gonzales-Berry cuestiona las nociones “of Mexican/Chicano/a identity and ethnicity by thematizing a complex web of interrelated issues and relations” (Oliver 220). La

narradora de *Paletitas*, Marina, al igual que las protagonistas de la novela de Ana Castillo, *The Mixquiahuala Letters*, transgrede espacios físicos (entre países, áreas geográficas y espacios sociales) y barreras conceptuales (entre culturas, lenguas, códigos sociales y roles)¹¹¹. Como indica Oliver, en referencia a la narrativa de Castillo y Viramontes: “In both cases boundaries bring together the accepted and the forbidden, the self and the other, what we know about ourselves and about others, and what we don’t” (219).

Gonzales-Berry, con estos cruces espaciales y conceptuales —y, particularmente en su caso, entre la frontera de México y Estados Unidos, complejizado por el hecho de sentirse mexicana, nuevomexicana o chicana— reflexiona sobre cómo algunos iconos étnicos pueden convertirse en fetiches que no se corresponden con las necesidades sociales e históricas de la gente. Se puede ilustrar el caso cuando nos habla de la Malinche y su papel en la conquista de México (*Paletitas* 73-75) o bien cuando se refiere a la historia de Nuevo México (*Paletitas* 87-89). De esta manera, como expresa Oliver en referencia al trabajo de Viramontes, Moraga, Cisneros y Castillo: “The idea of a communal image and a collective identity is revealed as necessary, but it is also presented as a deluding mirage” (221). Gonzales-Berry, al igual que estas escritoras, presenta la etnicidad como fuente de regeneración espiritual y cultural; pero al mismo tiempo, reflexiona, irónicamente sobre cómo esta etnicidad muchas veces se ha falsificado, creando una rémora romántica engañosa y/o trasnochada. Así, la protagonista de *Paletitas de guayaba* se ve obligada a negociar su propia historia y a reinterpretar o romper algunos mitos (como ya se anuncia en uno de los paratextos de la novela con la poesía de Margarita Cota-Cárdenas “MUJER CHICANA / y rompe / en éxtasis furiosa haz los / cordones de los mitos / tú sola” (4) y apunta a una exploración, no solo del feminismo como sugiere Martín-Rodríguez (“En la lengua materna” 81) sino también intercultural. En este sentido, Gonzales-Berry subraya las diferencias que existen entre los sistemas y códigos internos a una cultura (de género, educación, generación, profesión, ideología, lengua, religión, etc.) que implican una intertraducción similar a la que conlleva la comunicación intercultural.

¹¹¹Jack Derrida define el cruce constante de fronteras, tanto materiales como conceptuales, como un estado de *aporia*. Este cruce conlleva siempre una división entre cosas y discursos (*Aporias* 17-18)

5.2.1. El libro como el cuarto propio

En *Paletitas de guayaba*, Marina se presenta en oposición a la mujer silenciada. La escritura va a representar el espacio de libertad, y la práctica literaria se convierte en la herramienta que posibilita romper el silencio al que han estado condenadas las mujeres en general y las chicanas en particular. Ese poder de la escritura queda explícito en la novela cuando Malinche le dice a Mari “¿Te imaginas, Mari, si se uniera cada una de las cadenas de palabras de cada una de las mujeres del mundo, el poder que se generaría” (*Paletitas* 76). Y la respuesta, como indica Martín-Rodríguez, está en el mismo libro, la respuesta es *Paletitas de Guayaba*. (“En la lengua materna” 78). La escritura adquiere, al igual que el español, una dimensión pública. La misma Gonzales-Berry ilustra el caso: “I wrote *Paletitas de guayaba* for all the Josies of Aztlán who, because they felt quite fulfilled remaining on their side of town, speaking their language, were, and continue to be, shamed and punished for their valiant display of subaltern resistance” (“On Crossing Borders” 25). El libro se configura como contraestrategia para deconstruir el discurso normativo y hacer sentir la voz de la mujer chicana. De esta manera, a través de las conversaciones, los recuerdos, sueños y apuntes de viaje, Marina es el yo que escribe y el yo que aparece proyectado. Este tipo de técnicas narrativas, como indica Cida S. Chase, es característico de la literatura autobiográfica y de testimonio, y le da a la novela matices postmodernos y de discurso memorístico (“Una novela nuevomexicana” 34). El libro le permite a la escritora romper el silencio y engendrar la palabra, como le indica la Malinche a la protagonista en el sueño: “Ese silencio engendra la palabra que se revuelca en nuestra misma hiel y se vuelve rencor, injuria y también canto” (*Paletitas* 76). Esta palabra es la que hace que la protagonista se configure como un personaje con voz propia y no como una imitación del personaje masculino. De hecho, es la voz de la protagonista la que se oye en todo momento, de modo que la novela se estructura a través de las conversaciones de la protagonista con otros personajes, a los que pocas veces se oye, y con los propios lectores. De esta forma, Gonzales-Berry invierte los roles, examinando el género a través de las conversaciones y creando un personaje que tendrá múltiples dimensiones y no estará exento de contradicciones y fragmentaciones.

5.2.2. Discurso sexual en *Paletitas de guayaba*

En “Imágenes de la mujer en la literatura chicana”, Gonzales-Berry establece tres etapas en la representación de la mujer en la novela chicana¹¹². La primera estaría caracterizada por la tipología Virgen=madre/ No virgen = no madre, prostituta. En esta primera etapa la autora pone como ejemplo los personajes femeninos que aparecen en las novelas de José Antonio Villarreal (*Pocho y Clemente Chacón*, publicadas en 1959 y 1984 respectivamente). En estas novelas, las mujeres representan los personajes de la madre (la bondad) o de la prostituta (la maldad) sin matices. Gonzales-Berry establece una segunda etapa, que sería aquella en la que se lleva a cabo el intento por representar un personaje femenino más complejo, pero que lamentablemente es un personaje “tras la máscara de la feminidad, como ‘la otra’ elegida por los protagonistas masculinos” (“Imágenes de la mujer” 133). Este punto nos interesa, ya que el personaje Sergio, narrador en *Paletitas de guayaba*, se construye precisamente como se construía este personaje femenino, como máscara de la masculinidad, como el “otro” elegido por los personajes femeninos. Esto podría darnos la respuesta a la pregunta directamente establecida por la autora, ¿por qué Sergio no tiene voz? (*Paletitas* 167). En la novela se dan varias posibles explicaciones, una de las cuales es que “el Segundo sexo está inventando al Primero tal como quisiera que fuera” (*Paletitas* 39)¹¹³. De esta manera, Gonzales-Berry se apropia de las herramientas masculinas para invertirlas, y de este modo, como indica Sonia Torres, “responde de manera contestaria (*talks back*) a la representación de las mujeres en la literatura escrita por hombres-en su mayor parte, construcciones ideológicas de la imaginación masculina” (167). En efecto, Sergio es el ideal masculino, como el personaje femenino, Margarita, en la novela de *La verdad sin voz* de Alejandro Morales; esta última es “todo lo que el hombre podría desear en una mujer-pero nada más” (Gonzales-Berry “Imágenes de la mujer” 133). Para Gonzales-Berry, el personaje femenino en *La verdad sin voz* forma parte de esta segunda categoría: “Margarita funciona como parte de un escenario contra el cual se destaca el desarrollo del protagonista

¹¹²Este artículo tiene dos versiones: una en español (1988), la que utilizamos, y una en inglés publicado más tarde en *Chicana Critical Issues*, editado por la crítica chicana Norma Alarcón (1993). Ambas versiones están escritas por Erlinda Gonzales-Berry.

¹¹³Esta idea del segundo sexo inventando al primero se repite también en el monólogo de otro de los personajes, Lencho. Justo después, en un metatexto, la protagonista mediante el uso del “ustedes” se dirige a los lectores y expone las razones del monólogo de Lencho y admite que el otro no existe, o no tiene voz, que se lo ha inventado. Además, admitiendo la invención del personaje indirectamente otorga autenticidad al relato de sus propias experiencias (*Paletitas* 84).

masculino” (“Imágenes de la mujer” 133). También Sergio y Steve son escenarios que sirven para el desarrollo personal de Marina.¹¹⁴ Las conversaciones con estos personajes sirven además para examinar el género, también el masculino. A este respecto Martín-Rodríguez señala que en “el discurso de Marina corre un impulso hacia la mediación en la relación de ambos sexos” (“En la lengua materna” 80). La protagonista se autoafirma como sujeto en vez de objeto y por lo tanto se construye como un personaje femenino que pertenece a la tercera categoría de la que nos habla Gonzales-Berry “una chicana con múltiples dimensiones” (“Imágenes de la mujer” 134). El hecho de que en *Paletitas* sólo se oiga la voz de la narradora indica que su personaje no depende de los otros, sino a la inversa. Además Marina, la protagonista, es una mujer que decide viajar sola y que tiene relaciones sexuales cuando y con quién ella decide. Es decir, la protagonista femenina se configura, como sugiere Gonzales-Berry, como “personajes femeninos auténticos, mujeres que no son limitadas por su falta, u obsesionadas por su falta, sino más bien, seguras en su falta de la falta, o sea, en el derecho a ser la mujer que quieren ser, liberándose así del yugo de *Otredad*” (“Imágenes en la mujer” 134, énfasis en el original). Liberarse de ese yugo de *Otredad* implica también un contradiscurso sexual que en *Paletitas* contribuye a la liberación de la chicana, como la propia Gonzales-Berry admite en una entrevista con Manuel de Jesús Hernández y Michel Nymann.

I see my own discourse on sexuality as necessary for breaking through so many layers of cultural (and I use this word very broadly here) repression. I think this tendency in the work of Chicana writers stems from the urgent need to decolonize our minds. But how can we decolonize our minds, if our bodies remain sites of colonization and domination? Unfortunately, male discourse on sexuality so often is constructed over the passive bodies of female. If Chicana discourse on sexuality is in opposition to male discourse, it is to show that we are more than passive females whose *raison-de-être* [sic] is to assume the missionary wife's position for males (141).

Cabe también señalar que como fruto de la liberación sexual, Marina ha superado sus miedos sexuales, primero con Steve y luego con Sergio, con quien disfruta libremente del sexo;

¹¹⁴Otra de las posibles explicaciones que se da en la novela en relación a la falta de voz de Sergio es que: “él realmente es el/la lector/a con quien desea Mari entrar en una íntima relación” (*Paletitas* 39). Esta opción es compartida por varios críticos. Martín-Rodríguez opina que “la inclusión de Sergio como personaje y narratario encamina precisamente a demostrar la posibilidad y la necesidad de educar al lector masculino sobre las necesidades y perspectivas femeninas chicanas” (“En la lengua materna” 80). Aunque Cida S. Chase considera también que Sergio y Steve representan un intento de diálogo con el receptor, cree que la utilización de metatextos, ajenos a la temática central de la obra, se usa como estrategia narrativa para establecer un dialogo con los receptores y “hacer de ellos personajes de la misma categoría de los otros dos narratarios, el anglo-americano Steve y el chicano Sergio” (*Paletitas de guayaba: una novela* 90).

pero para lograrlo ha pasado por un proceso personal en el que ha tenido que conjugar otros elementos, como indica Angie Chabram: “The terms of this Chicana identity change as the author various position her Chicana subject within the discourse of Mexican, New Mexican, and American History, culture, and society.” (115). Como ocurre en la novela de Ana Castillo, *Mixquiahuala Letters*, en *Paletitas de guayaba* se crea un espacio donde se cuestiona la posición de estos personajes femeninos en relación con identidades subjetivas, culturales y raciales y, por extensión, el lugar de sus creadoras con respecto a la tradición, la escritura y la autorrepresentación (Sonia Torres 161). Para Gonzales-Berry, asimismo, el feminismo no sólo hace referencia a las relaciones de género o sexuales sino que se relaciona con otras instancias como la discriminación racial, de clase o lingüística. Así lo afirma la autora en la entrevista con Hernández and Nymman, donde explica qué es para ella el feminismo:

Feminism is, for me, a state of consciousness which makes one aware of how structures of domination affect the lives not only of women but of all colonized peoples. But that is not enough; it is also a state of consciousness that makes one openly oppose and combat practices, discourses, codes, language, etc. that treat/ mark women and people of color as inferior, or less than...That I am a Chicana means that my feminism will necessarily be affected by that fact. What is most important to me is to feel free to write whatever it is I want and need to write. All of that will come from my experience as a Chicana (138).

Con estas declaraciones, Gonzales-Berry se inscribe dentro del feminismo llamado del Tercer Mundo¹¹⁵, un feminismo que apuesta por formas híbridas de resistencia que contemplan las diferencias raciales, de género y clase y que hace que Marina, la protagonista de la novela se vea obligada a “articular su voz y su identidad propia en el contexto de una identidad y una causa colectivas” (Martín-Rodríguez, “En la lengua materna” 76). En consecuencia, la liberación femenina, en el caso de las chicanas, se inscribe en un contexto de lucha colectiva, en el que las mujeres no pueden ignorar su condición étnica y de clase dentro de una sociedad predominantemente anglo-americana. Precisamente la novela se inicia con una carta de la protagonista a Steve, un anglo-americano que ha sido su amante. Es importante notar que mediante la carta, que lleva implícita una comunicación privada con el otro, Marina, la narradora, la hace pública y rompe la comunicación privada. Con la postdata “Favor, no contestes” (*Paletitas* 8), por una parte, la narradora da por finalizada toda relación entre ellos y, por otra, termina con una etapa de su vida: “Quiero que sea mía la última palabra sobre este capítulo de mi

¹¹⁵En relación a este tema veáse el artículo de Chela Sandoval “Feminist Forms of Agency and Oppositional Consciousness: U.S. Third World Feminist Criticism” y “Feminism in the Border” de Sonia Saldívar-Hull.

vida” (*Paletitas* 8), lo que demuestra el deseo de la mujer por tomar control de su propia vida. Así la protagonista empieza su viaje hacia México, viaje ya anunciado en el paratexto: “En el tren de la ausencia me voy mi boleto no tiene regreso” (*Paletitas* 4). La carta, de cuya escritura seremos testigos a lo largo de la novela, explica los motivos para romper la relación amorosa, que básicamente es la incapacidad de Steve para comprometerse y el deseo de maternidad de Marina. Esa historia de amor, como indica Cida S. Chase, representa también “la tensión que engendran las relaciones amorosas entre los chicanos y los angloamericanos. Los angloamericanos no entienden los valores femeninos heredados e impuestos por la tradición patriarcal hispánica, los cuales las chicanas llevan internalizados, formando parte de su identidad étnico-cultural” (“*Paletitas de guayaba: una novela*” 78). Si bien es cierto que la protagonista siente la necesidad de liberarse de esos complejos, culpas y tradiciones, también implica que esa liberación debe darse desde ella misma, “este cuerpo es mío y seré yo quien decida qué hacer con él” (*Paletitas* 50).

En la carta se muestra, por una parte, cómo la experiencia amorosa con Steve no le ha permitido a Marina encontrar su propia voz, ya que no es posible una liberación dentro del discurso masculino anglo-americano; por otra, se cuestiona la universalidad de este discurso. Marina deja al desnudo la supuesta libertad de Steve. Según Marina: “Ustedes, los hombres de los cabellos dorados, se creen los dueños del mundo. Ustedes se creen Dios” (*Paletitas* 7). Esta incapacidad de cuestionar sus convicciones o creencias los convierte en esclavos. Como sostiene Angie Chabram-Dernersesian: “Steve has not shed his own cultural baggage” (“Erlinda Gonzales-Berry” 117). Steve no es más libre que Marina ya que es incapaz de vivir fuera de su mundo dibujado de antemano, y por ello, algún día, le dice Marina: “te darás cuenta de que hubo un momento en tu vida en que rechazaste la sal de la tierra” (*Paletitas* 7). Steve está encerrado en su pequeño mundo que le impide cuestionarse como se cuestiona Marina. Marina, al igual que Virginia Woolf, reflexiona sobre la libertad del discurso masculino: “I thought how unpleasant it is to be locked out; and I thought how it is worse, perhaps, to be locked in” (29). Por esa razón, Marina emprende el viaje, un viaje que como indica Angie Chabram-Dernersesian, no será sólo consecuencia de la ruptura y la pérdida del amante, sino que es mucho más complejo: “She travels to escape the pressures of assimilating to American society; to deal with her boyfriend's rejection; to recover a Mexican dimension or desire lacking in the New Mexican imagination; to dispute claims of New Mexican/Chicano whiteness; to encounter the Chicano Movement, albeit

belatedly; and to satisfy her desire for 'guayaba (guava) popsicles'" (116). Es decir, el viaje es un descubrimiento de sí misma, de la que fue cuando estaba en México y una búsqueda de la que quiere llegar a ser. En el viaje, la protagonista toma control de su propia sexualidad y de su cuerpo, así lo muestra en sus conversaciones con Sergio, por ejemplo cuando afirma: "Sí, admitirlo y gritarlo en voz alta, ME GUSTA Y LO HAGO SIMPLEMENTE PORQUE ME GUSTA y no porque es mi obligación conyugal o porque quieres un hijo, o porque soy puta. Sencillamente decir: lo hago porque me gusta y me da la gana" (*Paletitas* 53); lo cual implica, como indica Martín-Rodríguez, que "la novela funciona como un *bildungsroman* progresista en el cual la protagonista va madurando a medida que se deshace de las ataduras de la tradición." ("En la lengua materna" 79). Gonzales-Berry, como otras novelistas femeninas contemporáneas, disputa los modelos narrativos biográficos masculinos tanto europeos como chicanos, creando lo que Norma Alarcón llama "[s]ubjects-in-process thorough the textual narrative" ("Conjugating Subjects" 135)¹¹⁶. Además, en la novela se aboga por una maduración sexual libre tanto del espectro de las fantasías románticas como de la violencia sexual. La protagonista llega finalmente a un control del propio cuerpo y presenta un erotismo libre del abuso y de la humillación. En sus encuentros sexuales con Sergio, Marina niega la definición masculina de la sexualidad femenina y afirma su propia libertad sexual. Esto se muestra claramente cuando le comenta a Sergio que el hombre ha ejercido el control sobre la mujer en primer lugar negándole "esos múltiples orgasmos, haciéndola creer que el único orgasmo genuino era el orgasmo inducto por el órgano masculino inyectado en el receptáculo femenino. Solución número dos: acuñar sustantivo denigrante y acusador LA PUTA" (*Paletitas* 64). Para Marina la solución a este control masculino es "explotar y desarrollar el orgasmo múltiple, haciendo de él la base de una nueva ideología política" (*Paletitas* 65). Y eso es lo que precisamente hace en la novela; la protagonista experimenta orgasmos múltiples y los describe, disfruta de su cuerpo y guía a Sergio con la intención de conseguir su propio placer.

Sin embargo, la novela también muestra cómo esta rebelión contra la opresión patriarcal no es fácil ni tampoco exenta de peligros. En el momento que la mujer entra en el espacio

¹¹⁶ Martín-Rodríguez considera también que *Paletitas* "se rebela contra las limitaciones tradicionales del *bildungsroman* femenino que, según el conocido análisis de Annis Pratt, se había caracterizado en buena medida por su utilidad para 'domesticar' a las mujeres lectoras, 'provid[ing] models for 'growing down' rather for 'growing up'. Marina, por el contrario, aprende a deshacerse de esos mecanismos culturales reductores y a establecerse a sí misma como persona madura y compleja." ("En la lengua materna" 79).

público y transgrede de alguna forma las normas patriarcales que la confinan al ámbito privado, su seguridad física se ve amenazada y, además, el abuso al que pueden ser sometidas está justificado por el concepto social tradicional de la sumisión de la mujer y por las necesidades sexuales del varón. Esto sucede en varios episodios del viaje: en el tren camino a México (*Paletitas* 28-30), en los encuentros con Lencho (*Paletitas* 47, 67-70) y en el episodio de la playa (*Paletitas* 40-45). Sin embargo Marina huye de la victimización y en todos los casos responde a esas agresiones de forma dialéctica y con sentido del humor. En esta oposición a la opresión masculina, resulta imprescindible la apropiación del lenguaje masculino, como la misma Gonzales-Berry indica analizando el personaje de Viola Barragán de Rolando Hinojosa: “that if women are to gain control of their own lives, they must invade the sanctuaries of existing language, the treasuries where our meanings for 'male' and 'female' are themselves preserved” (“Imágenes de la mujer” 71).

5.2.3. El control del lenguaje como estrategia de emancipación

Como hemos adelantado en el apartado anterior, Gonzales-Berry en *Paletitas de guayaba* reclama a través del lenguaje el derecho a controlar su propio cuerpo. Mediante el acto de nombrar “lo sexual”, de hacerlo público, Mari se libera del control masculino sobre el cuerpo femenino. Al respecto, Tey Diana Rebolledo afirma que “[s]he seizes the language by appropriating male public language and imposing on that language the alterity, or otherness, of speaking female sexuality. To name the unnameable, to speak the unsayable, to articulate clearly without euphemisms the female sexual experience is to find freedom” (*Women Singing* 177). En *Paletitas* se produce una identificación entre discurso sexual y liberación, entre el habla y el placer; un claro ejemplo lo encontramos en el siguiente párrafo: “*Oh, éstasis! Visita a este buenmozo y hazle esclavo de este hábil instrumento sin el cual sería imposible levantar calumnias contra el prójimo, confesar flaquezas y pecados, cantar corridos, decir aaaaah bajo órdenes del médico o saborear paletitas de guayaba...*” (*Paletitas* 22).

La apropiación del lenguaje no sólo conlleva una liberación sexual, sino que, como indica bell hooks a propósito del lenguaje, “[w]hen we speak in a liberatory voice we threaten even those who may initially claim to want our words. ... in the process of learning to speak as subjects, we participate in the glocal struggle to end domination” (*Talking Back* 33). Para Gonzales-Berry ser feminista implica combatir las prácticas, los códigos y los lenguajes, por eso

indica en una entrevista con Manuel de Jesús Hernández y Michel Nymann que: “I am interested in playing and experimenting with language, and in being irreverent” (4). Usando el lenguaje que había sido considerado como tabú para las mujeres, Mari desafía el lenguaje asignado a las mismas y muestra sus necesidades eróticas y sensuales a la vez que examina los comportamientos masculinos. En sus encuentros con Sergio, Marina se expresa en los detalles:

no andes con eufemismos; dale nombre a ese instrumento sagrado, vehículo y portador del ego masculino, el verbo echo carne, extensión obscena, motivo de nuestro pavor, objeto de nuestro deseo, la cosa del hombre, la picha, la chora, la verga, la manguera, la tripa, la estaca, la pinga, la moronga, la herramienta, la cara de chichote, el chile, el chorizo, el bicho, el pepino, el pipote, el pitito. ¿No ves lo mejor que se siente una al haberla-lo llamado por sus nombres? ¿Verdad que el nombrar las cosas es encontrarle un hilito de libertad? (*Paletitas* 52)

Por este derrotero, *Paletitas* expone las posibles razones del comportamiento masculino e inicia una revisión cultural. En esta revisión cultural el lector tiene un papel fundamental; como indica Martín-Rodríguez, la novela se convierte en una “novela de formación del lector” ya que “plantea la necesidad de educar al lector masculino sobre las necesidades y perspectivas femeninas chicanas” (“En la lengua materna” 80). Efectivamente, las conversaciones que mantiene Marina requieren que el hombre escuche la historia de la mujer y que aprenda a ver aquello que no había entendido antes en lo referente a las mujeres y su cultura. Gonzales-Berry quiere que el lector examine el comportamiento masculino. Hélène Cixous explica que según Lacan el comportamiento del hombre sigue la ley simbólica del padre, que está arraigada en el lenguaje; así, Lacan argumenta que el lenguaje contiene los símbolos que determinan el poder patriarcal. Cixous argumenta que tanto Freud como Lacan dejan a la mujer fuera de lo simbólico, es decir, fuera del lenguaje, y como consecuencia queda también fuera de la ley, de la cultura y de la sociedad, porque ella “does not enjoy what orders masculinity-the castration complex” (“Castration or Decapitation?” 46). Para el hombre mestizo la situación es parecida; según explica Emma Pérez en “Sexuality and Discourse”, el hombre de clase trabajadora y de color trata de acceder a esos privilegios patriarcales, sin embargo no sabe el idioma del padre, por lo que vive también el dolor de la angustia de la castración (51). Gonzales-Berry trata de hacer ver al lector masculino las razones de su comportamiento y le explica la condición sexual femenina. Para lograrlo, Gonzales-Berry domina su lengua y también la lengua del padre, que en ocasiones está representada por el español culto y en otras ocasiones por el inglés. Los chicanos, comenta Marina, “[t]enemos que esforzarnos en aprender el inglés porque sólo así nos podremos defender,

y claro, nuestro español va a sufrir en el proceso, pero no por eso lo vamos a abandonar” (*Paletitas* 14).

El viaje, permite a Marina, como a Teresa, protagonista de la novela *Mixquiahuala Letters* de Ana Castillo, definirse como “crossroad of two cultures, resisting cultural hegemony and patriarchy while, at the same time, synthesizing different emancipatory positions” (Sonia Torres 167). Es decir, Marina, con este viaje, no sólo se rebela contra un patriarcado opresor, sino que también plantea la problemática para representar la construcción de una identidad bicultural, fija o estática, en ambos lados de la frontera.

5.3. Viaje hacia una (de)construcción identitaria: dialogando con México

¿Cómo que the motherland? Yo creía que España era the motherland of all manitos? Chale, querida, España is my true fatherland.
(*Paletitas de Guayaba* 89)

Paletitas de guayaba nos muestra la imposibilidad de una identidad fija y no solo se opone a la dualidad mexicano-americano, sino que también niega la posibilidad de lo chicano como algo unitario. La protagonista, Marina, entiende que tanto la identidad chicana como la propia pasan por una hibridación constante y así lo expresa en varias ocasiones. Hablando de la identidad chicana comenta: “Venía pensando también que nosotros, los chicanos, representamos una especie de síntesis y sincretismo” (*Paletitas* 36), y en alusión a ella misma afirma: “En el momento exacto en que estoy por identificarme total e irreductiblemente con algo, una parte mía se detiene y huye en dirección opuesta” (*Paletitas* 22). Esta idea de identidad en continuo proceso viene representada en primer lugar por el cronotopo elegido por la autora, el viaje, que representa en sí el movimiento. Ese viaje no es solo físico (la historia empieza cuando la protagonista toma un tren que la llevará de los EEUU a México), sino también mental y temporal, ya que la historia se escribe mucho tiempo después de que pasaran los hechos, basándose en papeles encontrados, cartas, diarios y sus propios recuerdos. El tiempo no es lineal, la misma narradora nos comenta con base en la imposibilidad de seguir un orden cronológico. Norma Klahn indica que las autobiografías chicanas contemporáneas privilegian el lugar sobre el cronotopo tiempo: el “I in time” viene sustituido por el “I in location”, por esta razón el tiempo

no es lineal (5). La escritora chicana emplea como estrategia regresar al tiempo y el espacio para poner en cuestión los siglos de objetivación del paradigma oficial. En *Paletitas*, como en las autobiografías de las que habla Klahn, el sujeto de la narración se construye en el presente de la narración (momento en el que se reescribe el pasado), que es diferente del tiempo de la narración (los eventos pasados). Este fenómeno responde, según Klahn, a que “[t]he processes of identity formation for they are necessarily implicated in history, language, and community”, ya que actúan como historiadoras y etnógrafas. De esta manera, como indica Khan, “[a]s ‘historians’ they unearth the past, as ‘ethnographers’ they describe and interpret cultural patterns, as ‘linguists’ they capture the language of their time/space” (14).

Ese rechazo a la linealidad y al orden temporal refleja la idea que tiene la protagonista de *Paletitas* sobre cómo se forma la identidad, como algo espontáneo y como una comunicación entre el presente y el pasado. En este sentido, el tren representa “the interior, closed mental space of the narrator both in the past and in the present: the “present moment”, then, is an overlaying of childhood, adolescence and maturity” (Gerhard 5). Esta relación entre el pasado y el presente no solo hace referencia a la vida de la protagonista sino también a la de su familia (*Paletitas* 59-61) y a episodios históricos como la conquista de México, que aparece en los sueños de Marina (*Paletitas* 71-77), y a la historia de Nuevo México (*Paletitas* 87-89). Esta vuelta al pasado nos da la idea de que Marina está en una negociación continua en la que es imposible una ruptura con el pasado histórico; pero este pasado debe reinterpretarse continuamente, rompiendo con los mitos y superando lecturas, que si bien han podido ser útiles en un determinado momento, llevan el peligro del encierro¹¹⁷. Esto último se refleja cuando Marina reconoce que “[h]ay que nutrirnos de algo y esos mitos y esos símbolos nos hacen fuertes porque nos permiten rescatar nuestra historia” (*Paletitas* 37); pero más adelante indica: “Tienes razón, vida, el peligro sería quedarnos enmarañados para siempre en esa falsa seguridad de unicidad cultural o en soluciones culturales a un problema universal porque eso sólo nos separaría de las masas marginadas del globo” (*Paletitas* 37). Marina entiende, pues, que la búsqueda de identidad del chicano pasa por “afirmar nuestra neurosis chicana” (*Paletitas* 37). La protagonista llega a estas conclusiones

¹¹⁷Marina en la narración hace alusión a que esta recuperación de los mitos no es exclusiva del movimiento chicano sino que forma parte de todo nacionalismo. Así lo expone en el libro cuando recuerda al narratario, Sergio, que México ha hecho exactamente lo mismo de la mano de los muralistas y de escritores como Octavio Paz y Carlos Fuentes (36).

luego de una búsqueda infructuosa de su mexicanidad, que le es negada en ambos lados de la frontera.

La búsqueda de la mexicanidad ha sido una constante en la literatura México-americana pre- y post- movimiento. La ascendencia mexicana de los escritores, su proximidad con México y la llegada constante de mexicanos a los Estados Unidos ha favorecido, a pesar de la asimilación, la preservación de la cultura mexicana. La cultura mexicana que muchas veces ha sido romantizada, idealizada y estereotipada tanto por el México-americano como por el anglo-americano. El chicano ha buscado en México sus raíces y su historia. Una historia que ha representado también, al igual que para el anglo-americano, en ocasiones lo exótico y pasional¹¹⁸. En la narrativa de Erlinda Gonzales-Berry hay, como en la de Sandra Cisneros y Ana Castillo, una necesidad de identificarse con la cultura mexicana, que es expresada por Marina en *Paletitas de Guayaba*, como “renacer mexicana, BORN AGAIN MEXICAN” (10). Sin embargo, pronto descubre la imposibilidad de esta unicidad ya que su educación americana la separa del México real, mientras que sus características de clase y etnicidad la dejan fuera del “mainstream American society”. Así, Marina busca una identificación con el origen, que de hecho es el país extranjero que representa el pasado para la comunidad México-americana.

Antonia Oliver-Rotger, en referencia a las novelas de Ana Castillo y Sandra Cisneros, afirma que “while they innocently assume certain representations about Mexico and the United States as “truths”, these “truths” are applied to them and turn against them when they most desire to be accepted as they are” (257). Este viaje ilumina su condición irreversible y permanente de “border crossers”. El movimiento en el espacio, es decir, el viaje, les permite a estos personajes “to gain another sense of self, seeing differing aspects of identity and another grid of difference in a new context” (Oliver-Rotger 33). De ahí que Marina sea rechazada por los mexicanos que la ven como la hija de la traición, al igual que lo es Malinche. Marina no es ni anglo-americana ni mexicana, para algunos es pocha: “no tenían familia para mí porque a las familias no les gustaba hospedar a estudiantes pochos. ¿Te imaginas lo que me hirió el saber que los mexicanos estiman más a los gabachos que a los chicanos?” (*Paletitas* 13). Esta misma experiencia es sufrida por Teresa, en *The Mixquiahuala Letters* de Ana Castillo, cuando viaja a México “like the daughter

¹¹⁸Evidentemente, la imagen ofrecida por los escritores México-americanos de México es más amplia y menos estereotipada que la ofrecida por los anglo-americanos. Véase *The Aztec Palimpsest: Mexico in the Modern Imagination* donde Daniel Cooper Alarcón hace un estudio de las varias visiones de México en los escritos de José Antonio Villarreal, Richard Rodríguez y Sandra Cisneros.

of a migrant worker or laborer in the North (which of course, I was). I was nothing so close to godliness as fair-skinned or wealthy or even a simple gringa with a birthright ticket to upward mobility in the land paved with gold, but the daughter of someone like him, except that he'd made the wade to the other side (27). Ahora bien, a esta dualidad (México-Estados Unidos) se añade, en el caso de Marina, un tercer elemento: "lo nuevomexicano", que históricamente y culturalmente se ha configurado con unas características propias que lo separan no solo de lo anglo-americano sino también de lo chicano y de lo mexicano. Como indica la protagonista, Marina, el nuevomexicano se siente más identificado con "lo español" que con lo mexicano, algo que también se cuestiona en *Paletitas de guayaba*, ya que Marina nos habla del componente indígena y mexicano inherente a la cultura nuevomexicana:

Claro que los españoles sembraron en la Nueva México sus instituciones, su lengua, sus valores culturales, y son precisamente estos los que nos ligan al resto del mundo hispánico. Pero lo indígena hay que buscarlo en la misma tierra del Suroeste y en las culturas de esa región. Es verdad que debemos hablar de una cultura distinta a la de México en la raíz indígena pero no hay que olvidar tampoco que la raíz mexicana se extendió a través del espacio... (*Paletitas* 87-88).

Marina, por lo tanto, explica la historia de Nuevo México y deja de manifiesto las diferentes influencias. De esta manera se niega la unicidad también en la cultura nuevomexicana; Gonzales-Berry deconstruye así las imágenes unidimensionales del México-estadounidense, codificadas por el discurso normativo de la narrativa angloamericana, pero también chicana, nuevomexicana y mexicana. Mari se enfrenta y examina su relación no solo con la sociedad angloestadounidense sino también con su historia, su clase social, la cultura popular, la subconsciencia colectiva y las tradiciones literarias.

Paletitas muestra la diversidad y las diferencias dentro de la tradición nuevomexicana, pero también las que existen en la cultura chicana y mexicana. Con respecto a la identidad chicana, las contradicciones se reflejan en la novela a través de los personajes que se encuentran en Casa Aztlán, ya que la experiencia de Beto como chicano es muy diferente a la de Marina. De esta manera, Marina "constructs a politics of personal and collective transformation that is built on the strength of difference and is also bent on disentangling the contradictions that form part of her multiple identities" (Chabram 116). Es importante señalar que al cuestionar la identidad chicana se cuestiona indirectamente la mexicana. Mari va a México en busca de una mexicanidad romántica que el mexicano ha construido con base en la diferencia del "otro" representado por EEUU. El México revolucionario utiliza la imagen negativa de los EEUU como

nación positivista, capitalista y sin cultura para crear una imagen propia esencialmente distinta. En este sistema, México está representado por la serpiente emplumada, los huaraches, los sarapes indios y la revolución. La identidad de los mexicanos se funda tanto sobre un pasado nacional, los logros de la revolución, como sobre un pasado cultural común, culturas precolombinas, mientras que el origen de la esencia mexicana se supone que está en el mestizaje ocurrido en el momento del encuentro entre Cortés y la Malinche. Es precisamente a este momento histórico al que regresa Marina en su sueño. Marina sueña que se encuentra con la Malinche cuando se está produciendo la conquista de México por los españoles y nos ofrece otra versión de la historia, ya que del diálogo entre Marina y la Malinche se desprende que esa unión, entre lo español y lo indígena, ha dado lugar a lo chicano no a lo mexicano. El sueño, además, describe un encuentro muy personal entre las dos mujeres. En este sentido, Marina no se presenta como un sujeto superior al pueblo que está siendo conquistando. Marina es el resultado de ese encuentro¹¹⁹. La Malinche se convierte en el elemento de subversión que le enseña a Marina el significado de estar atrapada en lo que Gonzales-Berry denomina, en la entrevista con Hernández y Nymann “cultural gender code” (11). Es decir, Marina debe elegir, como eligió la Malinche, entre perecer o hablar; la Malinche eligió hablar y Marina, la protagonista de este viaje, elige definitivamente lo mismo. Pero hablar significa, en ambos casos, dominar varios códigos. En el caso de la Malinche el de los conquistados y el de los conquistadores. En el caso de Marina el español y el inglés. *Paletitas* reflexiona así sobre la “segunda conquista” sufrida por los chicanos como consecuencia del tratado de Guadalupe.

5.3.1. Imposibilidad del monolingüismo

Como hemos visto a lo largo del capítulo, la protagonista de *Paletitas* cuestiona constantemente su identidad chicana, nuevomexicana y estadounidense, ya que no se siente totalmente aceptada en ninguna de estas categorías. En la novela, además, estas múltiples identidades están representadas también en la lengua. El lenguaje en la novela es un mediador incesante que sirve para articular la identidad individual y colectiva. El rechazo que siente la protagonista por parte de los diferentes mundos que habita se manifiesta en las reflexiones que hace sobre la problemática del lenguaje. El conflicto, no solo entre el inglés y el español, sino en

¹¹⁹La protagonista tiene el mismo nombre español con el que bautizaron los españoles a la Malinche, doña Marina.

los diferentes usos de los mismos, simboliza, por una parte, ese constante movimiento entre el centro y el margen y, por otra, la posibilidad de la liberación como mujer y como sujeto marginal a través de la desconstrucción del canon occidental, que pasa necesariamente por un cuestionamiento del uso de la lengua.

La protagonista cuestiona en la novela las nociones de lo nuevomexicano, lo mexicano, lo chicano y lo anglo-americano, pero también los conflictos de género y clase. Pues bien, a cada una de estas categorías le corresponde un uso distinto de la lengua que hace imposible la identificación de la protagonista con un solo idioma. La lengua representa en ocasiones el rechazo, pero también el instrumento a través del cual se consigue la liberación, no solo como sujeto híbrido, sino también como mujer y escritora. Como nuevomexicana Gonzales-Berry parte de una gran tradición literaria, de la que además es una gran conocedora por su condición de académica. Una tradición literaria donde el idioma ha representado desde el inicio “un lugar estratégico para representar el conflicto y la resistencia cultural” (Martín-Rodríguez, “Por herencia una red” 10), y en el que el papel de las mujeres ha sido sumamente importante. En el artículo citado anteriormente, Martín-Rodríguez hace un análisis de la historia cultural de la literatura chicana que resulta fundamental en este apartado, ya que en él se indican algunas de las características de la literatura nuevomexicana y el papel del español en la misma. En la historia de Nuevo México vemos cómo “la supervivencia cultural aparece con frecuencia ligada a la resistencia lingüística” (Martín-Rodríguez, “Por herencia una red” 13) y cómo la actividad periodística y literaria ha sido instrumento tanto de resistencia como de construcción de identidad dentro de la comunidad hispana. Gonzales-Berry también hace mención a este tema en su entrevista con Hernández y Nymann donde nos habla entre otros del trabajo del nuevomexicano Eusebio Chacón y observa cómo los escritores nuevomexicanos preservaron un sentido de identidad cultural. Según Gonzales-Berry:

There were so many new things happening around them and they were taking what was coming in and reissuing it to construct their identity. I don't think we've worked on that positionality enough. We've always talked a lot about resistance, but I'm real interested in the transculturation of that position-how they take it and rework it to create something new, this sense of identity, which is what makes the history of New Mexico and the development of us as Chicanos here a little bit different (99).

Al escribir su novela en español, Gonzales-Berry por una parte está recuperando esa tradición literaria nuevo mexicana escrita en español; pero por otra está reevaluando de nuevo

esa identidad, ya que en la novela nos habla de la influencia indígena en la cultura hispana. En este sentido, la novela es un ejemplo de esa continuidad-discontinuidad a la que se refiere Martín-Rodríguez en su artículo. Gonzales-Berry reconoce la tradición literaria nuevomexicana pero no la imita o reproduce sino que la adapta. Como expresa la propia Gonzales-Berry en la entrevista con Hernández y Nymann: “I seek a place in New Mexican narrative, in a very different way, though, from someone like Anaya, or Ulibarri, nostalgically recalling the past. Inscribing memory, I believe, is one way to preserve culture; it is also a way to create community. Southwestern Chicano narrative? Of course, my work is part of that too” (10).

Una forma de reevaluación pasa también por las manifestaciones lingüísticas. El español en la comunidad de origen hispano en Nuevo México representa esa conexión con el colonialismo frente a “lo indígena”, es decir en un momento se constituye como centro, como lengua hegemónica, sin embargo con el tratado de Guadalupe-Hidalgo, el español pasa a ser el margen frente al nuevo idioma, el inglés. En el viaje de la protagonista, no solo espacial sino temporal, el español sufre también cambios constantes entre centro y margen. A este respecto Sonia Torres comenta que Marina también deconstruye la ideología de nuevomexicana de pureza racial y reconstruye, mediante el lenguaje, una identidad étnica compuesta de *mestizaje*: español, *nuevomexicano*, caló, inglés y hasta portugués coexisten en este proceso de reexaminar y revisar sus muchas lenguas, creando un espacio que apunta hacia un diálogo latinoamericano contemporáneo (169)¹²⁰. En la novela, se ilustra la idea del español nuevomexicano como mestizo:

¹²⁰En la novela la protagonista intercala palabras en diferentes idiomas. Por ejemplo: “Sin embargo, hombre que tienen mujeres extracurriculares no le pone ni cuernos ni nada a su esposa o compañera; *au contraire*” (*Paletitas* 65); “*Vamos a hacer algo que jamás hayamos feito, le dice la joven e inocente Hemingway a Woody Allen*” (cursivas y énfasis en el original, 50); En otras palabras, *minha filha*, la segunda oleada de colonos” (88). También muestra un conocimiento del español mexicano: “Pero ni modo, se la merecen esos pollos, borregas, acarreados, mojados, mojas, alambres, wetbacks, hormigas, aventureros, despatriados. Y los que vendió Santa Anna de esos no saben nada los mexicanos. Creen que todos se volvieron gringos al firmarse el Tratado de Guadalupe Hidalgo. La verdad es que el único mexicano que existe del otro lado es maldito malinchista” (82).

Además, nuestra misma lengua revela ese mestizaje cultural importado. ¿De dónde crees que vienen los muy pintorescos giros, tecolote, guajalote, coyote, chapopote, camote, elote-no Mingote no, mensa-cuate, chocolate, pichicuate, esquite, mesquite, tequexquite, chíquiete, mecate, cajete, zacate, zoquete, júmate, aguacate, cacahuete, nopal, tamal, comal, atole? Y díque el dialecto de Nuevo México se caracteriza sobre todo por sus arcaísmos castellanos. A ver, hagamos una pequeña comparación: asina, mesmo, acual, vido, vide, trujo, truje, trujimos, en pos de, ende, endenantes, naidien, muncho, cuasi, anque, leción, oscuro, curre, lamber, jallar, jeder, jondo, juir, jueron, jumadera. Más o menos empate diría yo” (*Paletitas* 88)

En esta senda, la idea de que para ella España sea la Fatherland señala la articulación entre identidad e identificación; sin negar el lazo entre Nuevo México y España, se abre a un espacio dialógico de identificación más amplio, a través de México, con su tradición de hibridismo, se va hacia nuevos espacios de alianza. Esta defensa de su conexión con México la deja clara en la conversación que tiene con Beto, quien acusa a los nuevomexicanos de “gachupines”, y en la conversación que tiene con la Malinche durante un sueño. En este sueño Marina se declara descendiente de la unión entre la Malinche y Cortés. Además en este sueño deja claro el papel de mediadora que tuvo la Malinche y Marina, la futura escritora, ha heredado. Marina es una viajera privilegiada tanto por el brillante manejo del español, que deja patente en la novela, como por la capacidad de usar diferentes registros. Estas manifestaciones lingüísticas de la novela ponen de manifiesto la imposibilidad del monolingüismo que representa también la imposibilidad de una comunidad homogénea y por lo tanto una nación o identidad fija.

En *Paletitas*, la lengua, tanto si se usa el español como el inglés, nunca se presenta como una unidad. Por ejemplo se muestran los diferentes registros del español: “Aunque habláramos español, aunque fuéramos morenitos, éramos de allá, digo del otro lado...y yo haciendo la muy mexicanita afectando la entonación del español con mis amiguitas” (*Paletitas* 9). En estos pasajes el español se configura como centro, frente al inglés que es el idioma del extranjero. Lo mismo sucede cuando a su hermana la echan del colegio por hablar inglés: “Echaron a tu hermana nomás por hablar inglés. No podemos dejarte aquí con gente tan déspota” (*Paletitas* 10). O bien cuando a ella la ponen en la clase de principiantes en México: “‘isque’ para quitarme el acento pocho” (*Paletitas* 12); el español es centro, pero su español es “margen”. En esta parte del libro alude directamente a la problemática:

Lo que verdaderamente me interesa es eso de las actitudes hacia nuestro español...Hace más de un siglo que vivimos bajo la bandera norteamericana donde el inglés es la lengua dominante y de prestigio y donde se ha hecho de todo lo posible para erradicar el español. Pero a pesar de eso nos aferramos a él, aunque sea machacado, como dicen aquí. Lo

importante es que lo sentimos nuestro y lo conservamos con orgullo. Lo que no entienden aquí, es que el español es una lengua estigmatizada en Estados Unidos (*Paletitas* 14)

Justo después de esta explicación hace alarde de un gran dominio verbal del idioma para hablarnos del orgasmo, el lenguaje por una parte sirve para hablar de su propio placer sexual, algo tradicionalmente doblemente tabú, y porque demuestra su dominio del lenguaje centro, es decir que ha adquirido cierto poder.

El uso de la lengua y sus consecuencias aparecen constantemente en la novela. Mediante las cartas que los padres se escribían se habla de cómo el español dejó de ser enseñado en las escuelas de Nuevo México, de que gracias al español algunos méxico-americanos consiguieron ir a trabajar a México. La lengua se presenta como generadora de pensamientos y de conflictos, pero también como vehículo de comunicación y medio de traducción como en el caso de la Malinche. Y es que precisamente en la narración del sueño en el que aparece la Malinche se habla del papel de mediadora que desempeña en la historia, precisamente por el conocimiento de varias lenguas. La Malinche es una mediadora cultural como lo es Mari. De hecho, en la narración del sueño la voz narrativa se colapsa, fundiendo a la narradora en el sujeto/objeto del discurso de Marina. Se produce un esfuerzo por llegar a una síntesis de las diversas identidades que ha tratado de asumir a lo largo de la narración, o la que Clifford describe como “diálogos históricos irresueltos entre la continuidad y la interrupción, la esencia y la posicionalidad, la homogeneidad y las diferencias, (“Traveling Cultures” 108). La propia Gonzales-Berry explica que “I come to see la Malinche as an complex and extraordinary woman-also trapped in a cultural gender code” (Entrevistada por Hernández y Nymann 9). Gonzales-Berry, como escritora, se convierte, como ella afirma en la entrevista, también en vehículo para “inscribe the voices of those who might remain silent” (13). En este proceso, la uso del lenguaje mostrará una comunidad viva, cuya identidad y lengua están en constante transformación. *Paletitas de guayaba* es un verdadero producto de “contact zone” ya que mediante la transculturación, la crítica, la mediación, la parodia y la denuncia opone otro discurso al normativo.

Podemos concluir que *Paletitas* es una novela chicana que continúa con el compromiso y prácticas de descolonización emergentes en los movimientos civiles chicanos, pero también es una novela de ruptura y discontinuidad, ya que introduce la problemática de género y la sexualidad como elementos que faltaban en las propuestas nacionalistas masculinas iniciales. *Paletitas* es un ejemplo de lo que Mary Louise Pratt denomina productos de “contact zone”

donde “a conquered subject use the conqueror’s language to construct a parodic, oppositional representation of the conqueror’s own speech” (“Arts of the Contact” 35). En la novela, Gonzales-Berry descubre su voz femenina invirtiendo los roles de género. A través de las conversaciones, especialmente con el lector, Marina evalúa los comportamientos masculinos, examina a su amante y nombra su deseo. En ese proceso, Marina busca también su propia identidad; una identidad que, como hemos explicado, llevará implícita la historia, la lengua y la comunidad. En *Paletitas* el control del lenguaje se muestra como liberador; el lenguaje es poder y controlar el lenguaje conlleva el acceso a los privilegios. De cualquier forma, también, en *Paletitas* el lenguaje se presenta como algo vivo en contraposición a la tendencia a teorizar la lengua como: “discrete, self-defined, coherent entities, held together by a homogeneous competence or grammar share identically and equally among all the members” (Pratt “Art of the Contact 39). Es decir, *Paletitas* cuestiona desde el lenguaje los conceptos fijos de identidad y de nación, así como el papel de la mujer en la sociedad.

CONCLUSIONES

El análisis que se ha llevado a cabo en esta tesis demuestra claramente que las cinco escritoras estudiadas actúan como conspiradoras contra un sistema cultural hegemónico que ha marginado a la escritora chicana. El presente estudio muestra que sus obras, producto de zonas de contacto, batallan contra la marginalización y opresión porque, como mujeres pertenecientes a una minoría étnica con un poder económico escaso, se enfrentan a una cultura dominante en cuyo territorio habitan de forma precaria. El estudio de sus obras muestra también que al escribir desde el triple margen de ser mujer, chicana y utilizar el español como medio de expresión literaria se posibilita la creación de una literatura menor, transcultural y transnacional.

“Conspiradoras en the contact zone: escritoras chicanas y sus obras en español hacia una literatura menor” ha expuesto que hay una clara interconexión entre las obras aquí analizadas y el transnacionalismo. Los poemas de Lucha Corpi, Miriam Bornstein, Gina Valdés y la narrativa de Margarita Cota-Cárdenas y Erlinda Gonzales-Berry desarrollan una perspectiva transnacional en la que se recrean los temas fundamentales de la literatura chicana, como la memoria, el espacio, el sexo y las relaciones sexuales, para expresar la posición y las experiencias de los individuos, no en un paisaje americano, sino en un paisaje integrado por los intercambios continuos entre diferentes países, especialmente entre México y Estados Unidos. En este sentido, sus obras ofrecen una continuidad con la literatura chicana anterior pero también una ruptura. La continuidad y herencia literaria, aunque sea “una red de agujeros”, como indica Martín-Rodríguez, se ve reflejada en sus obras a través del uso de la tradición oral, de la recuperación de figuras y mitos presentes en la literatura chicana y de la intertextualidad con otras obras chicanas. La ruptura se refleja en cómo estas escritoras se presentan como respuesta a una producción literaria anterior que había ignorado sus experiencias. El estudio de estos textos nos ha permitido analizar la formación de nuevos e inéditos sujetos líricos, la presentación de visiones novedosas de temas tradicionales, nuevas formas de decir el cuerpo, el amor y el erotismo, así como la revisión y la subversión de mitos, o la construcción de nuevas imágenes de la femineidad y de la masculinidad. Estas escritoras desarrollan nuevos modelos de escritura que les permiten crear una estética y una poética diferentes en las que pueden revisar y reescribir sus

identidades y experiencias como mujeres; experiencias que exceden el ámbito nacional. Sin embargo, esta perspectiva transnacional es reflejada por cada una de las escritoras estudiadas de diferente forma. Los poemas de Lucha Corpi, por ejemplo, presentan una perspectiva transnacional y transcultural al combinar sus experiencias personales en México con su experiencia como chicana en los Estados Unidos. A través de la memoria y la literatura recrea una experiencia que tiene lugar en más de una nación. Corpi se configura como una mestiza, ya que sus símbolos culturales, su lengua y sus experiencias no son ni completamente americanas ni mexicanas. En Gina Valdés, sin embargo, el transnacionalismo se refleja en la re-significación del espacio. La frontera para Valdés es un sitio de conflicto y creatividad en constante definición. Valdés, en sus poemas, recrea esos flujos constantes, económicos y humanos entre los dos países. En Valdés, la zona de contacto viene representada por la frontera física entre Tijuana y San Diego. En los poemas de Miriam Bornstein, como en *Puppet* de Margarita Cota-Cárdenas, el transnacionalismo conlleva un componente más político y lingüístico. Sus experiencias personales y culturales, pero sobre todo políticas, crean un flujo y una relación constante entre Estados Unidos y Latinoamérica. Finalmente, en la novela *Paletitas de Guayaba* de Erlinda Gonzales-Berry, la relación entre ambos países, México y Estados Unidos, ilustra cómo las relaciones internacionales afectan a las nociones de identidad pero también de género. La novela enfatiza la manera en que las estructuras de poder tienen un rol principal en la construcción y organización de formaciones culturales como la memoria, la lengua y las nociones de género. A pesar de las diferencias mencionadas, el análisis de estas obras nos ha permitido comprender cómo estas escritoras reordenan las fronteras y construyen un espacio transnacional en el que, como indica Martín-Rodríguez en relación a *The Rag Doll Plagues*, “cultural contact does not result in a progressive homogenization, but in an expansion and multiplication of borders, a perpetual re(b)ordering that engenders newer cultural configurations” (“The Global Border” 96). Corpi, Valdés, Bornstein, Cota-Cárdenas y Gonzales-Berry se sitúan en los márgenes de múltiples discursos de sometimiento y se ven obligadas a ocupar los pliegues entre estos discursos. Actúan como conspiradoras, cuya maniobra consiste en su negativa a ser re-territorializadas. Las obras de estas escritoras, desde su posición de mujeres y pertenecientes a una minoría étnica, hacen hincapié en los cruces nacionales e insisten en formas híbridas que abordan disyunciones culturales y socio-políticas. En sus poemas y novelas emplean la deconstrucción y la subversión de la metanarrativa social para atacar el patriarcado cultural y

político, mientras desencializan los paradigmas dominantes como la identidad nacional o de género. En este sentido sus obras plantean cuestiones sobre el uso del lenguaje, el discurso minoritario, la hibridación cultural y la relación con la lengua vernácula y la hegemonía cultural en América.

Debido a esta marginación y descentralización hemos argumentado la pertenencia de estas obras publicadas en los años ochenta a la literatura menor. En cuanto a la primera característica de la literatura menor, esto es, desterritorialización del lenguaje, hemos visto cómo esos cruces fronterizos comportan también una ruptura de las fronteras lingüísticas y creativas que posibilita el uso del lenguaje como un arma punzante que les permite a estas escritoras defender una identidad mestiza y étnica. El lenguaje se erige también en reflejo de la cultura y del pastiche que es la misma realidad chicana. Estas autoras utilizan la lengua como casa, hacen una evolución en relación a sus antecesoras, ya que de la unidad pasan a la deconstrucción. En sus obras hablan de su experiencia como mexicanas, chicanas, escritoras y mujeres en (de y con) Estados Unidos, con una lengua múltiple, la lengua [sic], en sentido lacaniano, que designa “lo que es asunto de cada quien, la lengua llamada, y no en balde maternal” (“La rata en el laberinto” 11). La desterritorialización del lenguaje, como el transnacionalismo, varía de una escritora a otra. Lucha Corpi, mediante el uso del español culto, conquista espacios interculturales y reivindica diferentes tradiciones literarias rompiendo las barreras nacionales (México, España, Estados Unidos). Gina Valdés y Margarita Cota-Cárdenas utilizan el cambio de lengua entre inglés y el español. Este cambio de lengua les sirve como línea de escape entre el no inglés y el no español. En sus obras encontramos también formas del inglés y el español, mexicanismos, slang, caló, chicanismos y mexicano regional y chicano regional. Este uso del idioma, según Pérez-Torres, es otra forma de desterritorialización que sirve para afirmar la identidad colectiva y romper la distancia generacional y espacial (80). La utilización de estas lenguas no significa solo una forma de rechazo, sino una línea de escape en busca de nuevas posibilidades de expresión y de identidad. En contra de considerar estas nuevas expresiones lingüísticas como una forma de enmascarar la falta de dominio por parte del chicano del inglés y del español; afirmamos que son producto de una gran riqueza lingüística presente en la literatura chicana, presente en los márgenes. Valdés, por ejemplo, mediante el caló y el slang rompe las distancias entre las diferencias socioeconómicas y las realidades de discriminación; usa el caló, por ejemplo, en el poema “Working Women” (*Comiendo lumbre* 58), para acortar la distancia entre ella y el barrio,

entre su posición de universitaria y sus orígenes. El cambio de lenguas le sirve también para presentar dos mundos: el anglosajón y el mexicano, como ocurre en “Where You From?” (*Comiendo lumbre* 9). La utilización de estas lenguas vernáculas en *Puppet* sirve para dar voz a una comunidad chicana ignorada y diversa. Además, en *Puppet* la desterritorialización de la lengua sirve como línea de escape que permite huir incluso del mismo lenguaje, sobre todo en el uso que hace la voz de la conciencia, la contraconciencia, de la narradora. Finalmente, en las obras de Miriam Bornstein y Erlinda Gonzales-Berry el español representa no solo la línea matrilineal, ya que normalmente se asocia el español como marca de unión matrilineal y el inglés como el idioma vehicular del desarrollo de la historia, sino que es al mismo tiempo una herramienta de empoderamiento. El español las conecta con otras tradiciones literarias y permite al sujeto lírico (en el caso de los poemas de Bornstein) y a la narradora (en *Paletitas* de Gonzales-Berry) situarse en el margen y en el centro al mismo tiempo (como ejemplo de nepantlismo). En este ámbito, es importante señalar que estas autoras no expresan un rechazo al español “puro”, sino que es el uso de ese español “puro” en los Estados Unidos en lo que consiste la desterritorialización del lenguaje (tanto del inglés como del español). La lengua también les sirve a estas escritoras para hablar del cuerpo y de su sexualidad.

En referencia al dispositivo colectivo de enunciación y al contenido político, las otras dos características de la literatura menor, hemos visto que estas escritoras no renuncian al compromiso político y ético. Si bien es cierto que, como sus contemporáneas chicanas, huyen de los grandes metarrelatos y se decantan por entenderse más a sí mismas que por explicar el mundo, también lo es que lo individual no niega lo colectivo. En el análisis de sus obras hemos podido ver cómo en ellas se crea un dispositivo colectivo de enunciación y una denuncia política de las injusticias sufridas, no solo por los chicanos, sino por todos aquellos que viven al margen. En este punto, creo que Corpi, Valdés, Bornstein, Cota-Cárdenas y Gonzales-Berry superan el problema ético de crear una literatura menor que tiene en cuenta las luchas y las estrategias de la comunidad chicana. Ciertamente, la cultura chicana ha puesto el énfasis en la importancia social y política dentro de la comunidad chicana. Estas autoras, mediante la continuidad y la ruptura, no olvidan su historia comunitaria y colectiva pero la reinventan, no niegan su opresión pero la enfrentan de formas distintas. Además, cabe mencionar que plantean interrogantes para la crítica literaria. Sus obras, como hemos analizado, nos hacen replantearnos los géneros literarios

(hibridación de diferentes géneros e inclusión de géneros menores como las cartas, los sueños y los diarios) y conceptos como el de literatura nacional.

En síntesis, este grupo de mujeres chicanas que escriben en español en los Estados Unidos en la década de los ochenta cuestionan la homogenización de la identidad, de la nación y de la lengua y seguramente el concepto mismo de generación literaria. Como indica Martín-Rodríguez en el análisis de la obra de Alejandro Morales:

These [newer cultural configurations] in turn, precipitate a "becoming minoritarian" of the hegemonic cultures and languages with which they enter in contact. Algerian immigrants in France, Moroccans and Guineans in Spain, Puerto Ricans and Mexicans in the United States, they all leave their mark in the cultures of the countries where they come to reside (or where their ancestors already resided), while transforming the culture that they brought with them. ("The Global Border" 96)

Esta tesis plantea las bases de posibles análisis culturales y literarios diferentes en torno a otras manifestaciones literarias que se dan actualmente en panoramas transculturales y transnacionales. Por ejemplo, escritores latinoamericanos que residen y escriben en español en España; Argelinos que escriben en francés y árabe en Francia o Marroquies que escriben en español en Marruecos o en catalán en España. Resulta fundamental incidir en la necesidad de emprender nuevas investigaciones sobre obras literarias que han surgido y surgen en el margen. Dichas literaturas erosionan las lenguas mayores, las nociones imaginarias de nación, de cultura, de identidad y de lengua. Obras de conspiradoras, en todo caso, que son producto de zonas de contacto.

OBRAS CITADAS

- Adorno, Theodor. "Lyric Poetry and Society". Trad. Bruce Mayo. *Telos* 20 (Summer 1974): 56-71. Impreso.
- Alarcón, Norma. "Chicana Feminism: In the Tracks of 'The Native Woman'". *Cultural Studies* 4 (1990): 248-56. Impreso.
- . "Conjugating Subjects: The Heteroglossia of Essence and Resistance". *An Other Tongue: Nation and Ethnicity in the Linguistic Borderlands*. Ed. Alfred Arteaga. Durham: Duke University Press, 1994. 125-138. Impreso.
- . "The Theoretical Subject(s) of *This Bridge Called My Back* and Anglo-American Feminism". *Making Face / Making Soul: Haciendo caras: Creative and Critical Perspectives by Feminist of Color*. Ed. Gloria Anzaldúa. San Francisco: Aunt Lute Foundation Books, 1990. 356-69. Impreso.
- . "Traduttora, Traditora: A Paradigmatic Figure of Chicana Feminism". *Cultural Critique* 13 (1989): 57-87. Impreso.
- Alurista. *Floriscanto en Aztlán*. 1971 Los Angeles: Chicano Studies Center, University of California los Angeles, 2012. Impreso.
- Amos, Valerie y Pratibha Parmar. "Challenging Imperial Feminism". *Feminist Review* 17 (1984): 3-19. Impreso.
- Anaya, Rudolfo A., y Francisco Lomelí., eds. *Aztlán: Essays on the Chicano Homeland*. Albuquerque: Academia / El Norte Publications, 1989. Impreso.

- Antúnez, Rafael. "Cruzando fronteras". Rev. de *Comiendo lumbre* por Gina Valdés.
<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/2178/1/198763P128.pdf>. (128-129). 2 de mayo 2012. Internet.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Spinsters/Aunt Lute, 1987. Impreso.
- . *Making Face, Making Soul: Haciendo caras: Creative and Critical Perspectives by Women of Color*. San Francisco: Aunt Lute, 1990. Impreso.
- Aparicio, Frances. "Latina Publishing Outlets". *The Oxford Companion to Women's Writing in the United States*. Ed. Cathy N. Davidson y Linda Wagner-Martín. Oxford: Oxford University Press, 1995. 474-77. Impreso.
- Arteaga, Alfred. "Beast and Jagged Strokes of Color: The Poetics of Hybridisation on the US-Mexican Border". *Critical Studies* 3.2 (1992): 277-93. Impreso.
- Arreola, Juan José. Prólogo. *Palabras de Mediodía / Noon Words*. Trad. Catherine Rodríguez-Nieto. Houston: Arte Público Press, 2001. xviii-xxxi. Impreso.
- Ashcroft, Bill. *The Empire Writes Back*. London: Routledge, 2002. Impreso.
- . *The Post-Colonial Studies Reader*. Londres: Routledge, 1995. Impreso.
- Authier-Revuz, Jacqueline. "Heterogeneidad(es) enunciativa(s)". Trad. Marcela Constenla. *Langages* 73 (1984): 98-111. Impreso.
- Bajtín, Mijael. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México D.F: Siglo XXI, 1982. Impreso.
- . *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1986. Impreso.
- Barrio, Raymond. *The Plum Plum Pickers*. Sunnyvale: Ventura, 1969. Impreso.

- Bauman, Zygmunt. *La cultura como praxis*. Trad. Alberto Roca Álvarez. Barcelona: Paidós, 2010. Impreso.
- Bhabha, Homi. "DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation". *Nation and Narration*. Ed. Homi K. Bhabha. Nueva York: Routledge, 1990. 291-322. Impreso.
- . *The Location of Culture*. Londres y New York: Routledge, 1994. Impreso.
- Beverley, John y Marc Zimmerman. *Literature and Politics in the Central American Revolutions*. Austin: University of Texas Press, 1990. Impreso
- Bornstein, Miriam. *Bajo cubierta*. Tucson, Arizona: Scorpion Press, 1976. Impreso.
- . *Donde empieza la historia*. Sacramento: Spanish Press, 1993. Impreso.
- . "Introducción general a la nueva poesía socio-política hispanoamericana". *Casa de las Americas* 24 (1984): 33-49. Impreso.
- . "La poética chicana: visión panorámica". *La palabra* 2 (1980): 43-66. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. *El Martín Fierro*. Madrid: Planeta Publishing Corporation, 2005. Impreso.
- Brady, Mary Pat. *Extinct Lands, Temporal Geographies*. Durhan y Londres: Duke University Press, 2002. Impreso.
- . "The Fungibility of Borders". *Nepantla* 1.1 (2000): 171-90. Impreso.
- Bruce-Novoa, Juan. *Chicano Poetry: A Response to Chaos*. Austin: University of Texas Press, 1988. Impreso.
- . *Retrospace*. Houston: Arte Público Press, 1990. Impreso.
- . "The Space of Chicano Literature". *De Colores* 1 (1975): 22-42. Impreso.
- Burciaga, José Antonio. *Drink Cultura: Chicanismo*. Santa Barbara: Joshua Odell Editions, Capra Press, 1993. Impreso.

- Butler, Judith. *Feminism Theorize the Political*. Londres y Nueva York: Routledge, 1992. Impreso.
- Buxó i Rei, M^a Jesús. "Crítica literaria". *Culturas hispanas en los Estados Unidos de America*. Ed. Maria Jesús Buxó Rey y Tomás Calvo Buezas. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1990. 120-30. Impreso.
- . "Violencia y estética en la cultural chicana". *Actes du VIe Congrès européen sur les cultures d'Amérique latine aux États-Unis: confrontations et métissages: Bordeaux 7-8-9 juillet 1994*. Ed. Elyette Benjamin-Labarthe, Yves-Charles Grandjeat and Chirstian Lerat. Bordeaux: Editions de la Maison des Pays Ibériques, 1994. 341-59. Impreso.
- Candelaria, Cordelia. *Chicano Poetry: A Critical Introduction*. Westport: Greenwood Press, 1986. Impreso.
- . "Code-Switching as Metaphor in Chicano Poetry". *European Perspectives on Hispanic Literature of the United States*. Ed. Genvieve Fabre. Houston: Arte Público Press, 1988. 91-7. Impreso.
- Castillo, Ana. *The Mixquiahuala Letters*. Ithaca y Londres: Cornell UP, 1994. Impreso.
- . *Otro Canto*. Chicago: Alternativa Publications, 1977. Impreso.
- . *So Far from God*. Nueva York: Plume, 1994. Impreso.
- . *Women Are Not Roses*. Houston: Arte Público Press, 1984. Impreso.
- Chabram-Dernersesian, Angie. "Erlinda Gonzales-Berry". *Chicano Writers third Series. Dictionary of Literary Biography* 219. Ed. Francisco A. Lomelí y Carl. R. Shirley. Farmington Hills: The Gale Group, 1999. Impreso.

- Chase, Cida S. "*Paletitas de Guayaba*: Una novela nuevomexicana de Erlinda González-Berry". *De márgenes y adiciones: novelistas latinoamericanas de los 90*. Ed. Jorge Chen Sham. San José de Costa Rica: Ediciones Perro Azul, 2004. 73-97. Impreso.
- . "Temática e imágenes prevalentes en Lucha Corpi". *Mujer y literatura mexicana y chicana: Culturas en contacto*. Ed. Aralia López Gonzales, Amelia Malagamba y Elena Urrutia. Mexico D.F. y Tijuana: Colegio de México, 1990. 273-80. Impreso.
- Chávez, Karma. "Embodied Translation: Dominant Discourse and Communication with Migrant Bodies-as-Text." *The Howard Journal of Communications* 20 (2009): 18–36. Impreso.
- Chávez, Laura y Carol Pfaff . "Spanish/English Code-Switching". *Missions in Conflict: Essays on U.S.-Mexican Relations and Chicano Culture*. Ed. Renate Von Bardeleben. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1986. 229-54. Impreso.
- Cixous, Hélène. "Castration or Decapitation?" Trad. Annette Huhn. *Signs* 7.1 (1981): 41-45. JSTOR. 28 julio 2014. Internet.
- . "The Laugh of the Medusa". Trad. Kwith Cohen and Paula Cohen *Signs* 4 (1976): 875-93. JSTOR. 28 junio 2014. Internet.
- Cisneros, Sandra. *The House of Mango Street*. Houston: Arte Público Press, 1986. Impreso.
- Clifford, James. "Traveling Cultures". *Cultural Studies*. Ed. Lawrence Grossbert. Nueva York. Routledge, 1992. 96-111. Impreso.
- Coonrod Martínez, Elizabeth. "Recrating the Macho: Erlinda Gonzales-Berry's *Paletitas de Guayaba* (1991)". *Voces: A Journal of Chicana/ latino Studies* 3.1 (2001): 47-67. Impreso.
- "Copla". *Diccionario de la Real Academia Española online*. Real academia española, 2012. Web. 15 Mayo 2012.

- Cornejo Polar, Antonio A. "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrante en el Perú moderno". *Revista Iberoamericana* (1996): 837-44. Impreso.
- Corpi, Lucha. "Contracorrientes: El estuario lingüístico de la escritora chicana.". *Las formas de nuestras voces: Chicana and Mexica writers in Mexico*. Ed. Claire Joysmith. México D.F.: Centro de Investigaciones sobre América del Norte. Universidad Nacional Autónoma de México, 1995. 91-99. Impreso.
- . Entrevistas por Barbara Brinson. "Poets on Poetry. Dialogue with Lucha Corpi." *Prisma*. 1. 1 (Spring 1979): 4-9. Impreso.
- . Entrevistada por Mireya Pérez-Erdélyi. "Sexuality and Discourse: Notes from a Chicana Survivor". *Chicana Critical Issues*. Ed. Norma Alarcón et al. Berkeley: Third Woman Press, 1993. 46-69. Impreso.
- . Entrevistada por Frederick Luis Aldama. *Spilling the Beans in Chicanolandia: Conversations with Writers and Artists*. Austin: University of Texas Press, 2010. Impreso.
- . Entrevistada por Javier Perucho. "La frontera viviente: entrevista con Lucha Corpi." *Tema y Variaciones de Literatura* 14 (2000): 63-72. 24 noviembre 2013. Internet.
- . *Fireflight: Three Latin American Poets*. Ed. Elise Alvarado de Ricord, Lucha Corpi Lucha y Concha Michel. Berkeley: Oyez, 1976. Impreso.
- . *Palabras de Mediodía / Noon Words*. trad. Catherine Rodríguez-Nieto. Houston: Arte Público Press, 2001. Impreso.
- . *Variaciones sobre una tempestad / Variations on a Storm*. Trad. Catherine Rodríguez-Nieto Berkeley: Thrid Woman Press, 1990. E-Book.
- Cota-Cárdenas, Margarita. Entrevista personal. 20 Mayo 2012.
- . *Marchitas de mayo*. Austin: Relámpago Press, 1989. Impreso.

- . *Noches despertando inConsciencias*. Tucson: Scorpion Press, 1975. Impreso.
- . *Puppet: A chicano novella*. Albuquerque: Bilingüal Press, 2000. Impreso.
- . *Santuarios del corazón*. Tucson: The University of Arizona Press, 2005. Impreso.
- . y Rivero, Eliana, eds. *Sieta Poetas*. Tucson: Scorpion Press, 1978. Impreso.
- Cooper Alarcón, Daniel. *The Aztec Palimpsest: Mexico in the Modern Imagination*. Tucson: University of Arizona Press, 1997. Impreso.
- Cruz, Sor Juana Inés. *Obra Completas 1. Lirica personal*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2009. Impreso.
- Davis, Malia. “Philosophy Meets Practice: A Critique of Ecofeminism through the Voices of Three Chicana Activists”. *Chicano culture, Ecology, Politics: Subversive Kin*. Ed. Devon G. Peña. Tucson: The University of Arizona Press, 1998. 201-35. Impreso.
- D’Eaubonne, Françoise. “The time for ecofeminism”. Trad. Ruth Hottell. *Ecology*. Ed. Carolyn Merchant. Jaipur: Rawat Publications, 1996. 174-97. Impreso.
- De Medeiros Lira, João Augusto. “O ecofeminismo multifacetado da ficcionalidade de Ana Castilho: a figura de la mestiza e o papel da mulher na ferida aberta do chicanismo”. *Letras em Revista* 3.2 (2012): s. p. Internet. 5 Junio 2013.
- Deleuze, Gilles and Guattari, Felix. *Kafka. Por una literatura menor*. Trad. Jorge Aguilar Mora. México D. F: Ediciones Era, 1990. Impreso.
- . *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-textos, 2002. Impreso.
- Deleuze, Gilles and Claire Parnet. *Diálogos*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos. 1980. Impreso.

- Delgado, Abelardo. "El inmigrante". *Literatura Chicana: Texto y Contexto/Chicano Literature: Text and Context*. Ed. Antonia Castañeda Shular, Tomás Ybarra-Fausto y Joseph Sommers. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1972. 249-50. Impreso.
- Delgado, Lidia. "The Use of Testimonios in American History". *Actes du VIe Congrès européen sur les cultures d'Amérique latine aux États-Unis: confrontations et métissages: Bordeaux 7-8-9 juillet 1994*. Ed. Elyette Benjamin-Labarthe, Yves-Charles Grandjeat and Chirstian Lerat. Bordeaux: Editions de la Maison des Pays Ibériques, 1994. 17-24. Impreso.
- Derrida, Jacques. *Aporias*. Trad. Thomas Dutoit. Stanford: Stanford University Press, 1993. Impreso.
- Dussel, Enrique. "Transmodernidad e interculturalidad interpretación desde la filosofía de la liberación". CEAPEDI. México DF: UAM-Iz, 2005. 12 junio 2014. Internet.
- Eagleton, Terry. *Ideology: An Introduction*. Londres: Verso, 1991. Impreso.
- Espinoza, Conrado. *Under the Texas Sun/ El sol de Texas*. 1926. Edición bilingüe. Houston: Arte Público Press, 2007. Impreso.
- Fernández- Buey, Francisco. *La barbarie de ellos y de los nuestros*. Barcelona: Paidós, 1995. Impreso.
- Firestone, Shulamith y Anne Koedt. *Notes From the Second Year: Women's Liberation, Major Writings of the Radical Feminist*. Nueva York: Radical Feminism, 1970. Impreso.
- Franco, Jean. *Las conspiradoras: la representación de la mujer en México*. Versión actualizada. Trad. Mercedes Córdoba. México D.F.: Fondo de cultura económica, 1993. Impreso.
- . "Invadir el espacio Público; transformar el espacio privado". Trad. Rita Ferrer. *Debate feminista* 8 (1993): 267-87. 12 junio 2012. Internet.

- Fregoso, Rosa Linda y Angie Chabram. "Chicana/o Cultural Representations: Reframing Alternative Critical Discourses". *Cultural Studies* 4 (1990): 203-12. Impreso.
- García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Grijalbo, 1990. Impreso.
- García Lorca, Federico. "La imagen poética de Don Luís de Gongora". *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1955. 68-71. Impreso.
- . "Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado 'cante jondo'". *Textos teóricos de Federico García Lorca y Manuel de Falla*. Granada: Urania, 1992. 1-24. 15 enero 2014. Internet.
- . *Romancero Gitano*. Pozuelo de Alarcón: Espasa Calpe, 2006. Impreso.
- Garrard, Greg. *Ecocriticism*. Londres; Nueva York: Routledge, 2004. Impreso.
- Gerhard, Tim. "Unsettling Experiencies: Transnational Dialogues of Necessity in Journal, Natioanlité: immigré(e) and *Paletitas de guayaba*". *Wagadu* 2 (2005): 1-20. 4 junio 2014. Internet.
- Giordano, Alberto. *Manuel Puig: la conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001. Impreso.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 1994. Impreso.
- Gómez-Quiñones, Juan. *Chicano Politics: Reality and Promise 1940-1990*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1990. Impreso.
- Gonzales-Berry, Erlinda. Entrevistada por Héctor Torres. *Conversations with Contemporary Chicana and Chicano Writers*. Houston: University of New Mexico Press, 2007. Impreso.

- . Entrevistada por Manuel de Jesús Hernández y Michel Nymann. "A Feminist and Postmodernist Dialogue with Chicano Males and Mexico or Deconstructing the Prison House of Sexist Languages and Structures. Interview with Erlinda Gonzales-Berry". *Mester* 22.2 (1993): 1-13. 26 Julio 2014. Internet.
- . "Imágenes de la mujer en la literatura chicana". *Dal Mito al Mito: La cultura di espressione chicana: dal mito originario al mito rigeneratore*. Ed. Lia Tessarolo Bondolfi. Milan: Edizioni Universitarie Jaca, 1988. 250-310. Impreso.
- . "On Crossing Borders and Stealing Flags: Confessions of a Pos-colonial Writer". *Literatura chicana: Reflexiones y ensayos críticos*. Ed. Rosa Morillas Sánchez y Manuel Villar Raso. Granada: Editorial Comares, 2000. 19-26. Impreso.
- . *Paletitas de guayaba*. Albuquerque: El Norte Publications, 1991. Impreso.
- Gonzalez, Rodolfo. *Yo soy Joaquín/ I am Joaquín*. 1967. Nueva York: Bantam Pathfinder Editions, 1972. Impreso.
- Guarnizo, Luis. "The Locations of Transnationalism". *Transnationalism from Below*. Ed. Michael P. Smith y Luis Guarnizo. New Brunswick: NJ Transaction Publishers, 1998. 3-34. Impreso.
- Gubar, Susan. "The Blank Page and the Issues of Female Creativity". *Gender Studies: New Directions In Fenimist Criticism*. Ed. Judith Spector. Bowling: Green State University Press, 1986. 10-30. Impreso.
- Hernández, Elli D. *Postnationalism in Chicana/o Literature and Culture*. Austin: University of Texas Press, 2009. Impreso.
- Hernández, José. *El gaucho Martín Fierro*. Nueva York: Research Foundation, 1967. Impreso.

- Herrera-Sobek, María y Helena María Viramontes, eds. *Chicana Creativity and Criticism: Charting New Frontiers in American Literature*. Albuquerque: U of New Mexico Press, 1996. Impreso.
- Hidalgo, Margarita. "Language and Ethnicity in the 'Taboo' Region: The U.S. Mexico Border". *International Journal of the Sociology of Language* 114.1 (1995): 29-45. 26 julio 2014. Internet.
- Higonnet, Margaret. "Mapping the Text : Critical Spheres." *Reconfigured Spheres: Feminist Explorations of Literary Space*. Ed. Margaret Higonnet y Joan Templeton. Amherst: U of Massachussets, 1994. 194-212. Impreso.
- Hilton, Sylvia y Cornelis A. Van Minnen. "Frontiers and Boundaries in US History: An introduction". *Frontiers and Boundaries in U.S: History*. Ed. Sylvia Hilton and Cornelis A. Van Minnen. Amsterdam: VU University Press, 2004. Impreso.
- hooks, bell. "Choosing the Margin as a Space of Radical Openness". *The Jorunal of Cinema & Media* 36 (1989): 15. 4 junio 2014. Internet.
- . *Feminist Theory from Margin to Center*. Boston: South End Press, 1989. Impreso.
- . "Home Place: A Site of Resistance". *Housing and Dwelling. Perspectives on Modern Domestic Architecture*. Ed. Barbara Miller Lane. Nueva York: Routledge, 2007. 68-74. Impreso.
- . *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*. Boston: South End Press, 1989. Impreso.
- Hoyos, Ángela de. *Arise, Chicano!: and Others Poems*. San Antonio: M&A Editions, 1976. Impreso.
- Jaramillo, Cleofas. *The Genuine New Mexican Tasty Recipes*. Santa Fe: Seton Village, 1942. Impreso.

- Jehenson, Myriam Yvonne. *Latin-American Women Writers: Class, Race, and Gender*. Albany: State University of New York Press, 1995. Impreso.
- Kaplan, Caren. "Resisting Autobiography: Out-Law Genres and Transnational Feminist Subjects". *De/Colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography*. Ed. Sidoni Smith y Julia Watson. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1992. Impreso.
- Kaup, Monika. *Rewriting North American Borders in Chicano and Chicana Narrative*. Nueva York: Peter Lang, 2001. Impreso.
- Kirk, Gwyn, "Standing on Solid Ground: Towards a Materialist Ecological Feminism, *Materialist Feminism: A Reader in Class, Difference, and Women's Lives*. Ed. Hennessy, Rosemary y Chrys Ingraham. Nueva York: Routledge, 1997. 345-363. Impreso.
- Keller, Gary D. "The Bilingual Chicano Writer." *The identification and Analysis of Chicano Literature*. Ed. Francisco Jimenez. Nueva York: Bilingual Press/ Editorial Bilingüe, 1979. 263-311. Impreso.
- Khan, Nyla Ali. *The Fiction of Nationality in the Era of Transnationalism*. Nueva York: Routledge, 2005. Impreso.
- Khatibi, Abdelkebir. "Maghreb Plural". *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Comp. Walter Mingolo. Ed. Julián Álvarez. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2001. 71-93. Impreso.
- Kirk, Gwyn. "Ecofeminism and Chicano Environmental Struggles: Bridges across Gender and Race". *Chicano culture, Ecology, Politics: Subversive Kin*. Ed. Devon G. Peña. Tucson: The University of Arizona Press, 1998. 177-201. Impreso.

- Klahn, Norma. "Literary (Re)mappings: Autobiographical (Dis)placement by Chicana Writers". *Chicano/Latino Research Center* 35 (2001): 1-52. Impreso.
- Kristeva, Julia. "Creations". *New French Feminisms: An Anthology*. Ed. Elaine Marks e Isabelle De Coutivron. Nueva York: Shocken Books, 1981. 165-66. Impreso.
- . *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Oxford y Cambridge: Leon S. Roudiez, 1992. Impreso.
- Lacan, Jacques. "La rata en el laberinto". *El seminario* 20. Buenos Aires: Paidós, 2000. Impreso.
- Larrauri, Mayte. *El deseo según Gilles Deleuze*. Barcelona: Tandem Ediciones, 2001. Impreso.
- León Felipe. "Qué lástima". *Nueva antología rota*. 1974. Madrid: Ediciones Akal, S.A, 2008. 13 Impreso.
- León-Portilla, Miguel. "Nepantla. La palabre clave de la tragedia de un pueblo". *Excélsior* 23 (1962): 672. Impreso.
- Lezama Lima, José e Irlemar Chiampi. *La expresión Americana*. México D.F: Fondo de Cultural Económica, 1993. Impreso.
- Limerick, Patricia Nelson. "The Adventures of the Frontier in the Twentieth Century". *The Frontier in American Culture*. Ed.. James R. Grossman. Berkeley: University of California Press, 1994. Impreso.
- Lionnet, Françoise. *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portrait*. Nueva York: Cornell Paperbacks, 1991. Impreso.
- Lipski, John. *Linguistic Aspects of Spanish-English Language Switching*. Tempe: Arizona State University, Latin American Studies Center, 1985. Impreso.
- Lomas, Clara A. "Libertad de no pocrear: La voz de la mujer en 'A una madre de nuestros tiempos' de Margarita Cota-cárdenas ". *Revista mujeres* (1985): 30-35. Impreso.

- Lomelí, Francisco. "Caja de Pandora: mala conciencia, miedo y fantasía". Rev. of *Puppet* by Margarita Cota-Cárdenas. *Tonantzin: Chicano Arts in San Antonio* 3.2 (1986): 7. Impreso.
- . "An Overview of Chicano Letters: From Origins to Resurgence". *Chicano Studies: A Multidisciplinary Approach*. Ed. Eugene E. García, Francisco Lomelí and Isidro D. Ortiz. New York: Eds New York: Teachers College Press, 1984. 103-19. Impreso.
- . "Tomás Rivera: The Writer as Creator of Community," *Vortex: A Critical Review* 1.1 (1986): 13-14. 2 abril 2012. Internet.
- Longeaux y Vásquez, Enriqueta. *Enriqueta Vasquez and the Chicano Movement; Writings from El Grito del Norte*. Houston: Arte Público Press. 2006. Impreso.
- Ludmer, Josefina. "Tretas del débil". *La sartén por el mango: Encuentros de escritoras latinoamericanas*. Ed. Patrica González. Rio Piedras: Huracán, 1977. 47-54. Impreso.
- McCracken, Ellen. *New Latina Narrative: The Feminine Space of Postmodern Ethnicity*. Tucson: University of Arizona, 1999. Impreso.
- Machado, Antonio. *Poesía y prosa: Prosas completas*. (1893-1936) Ed. Oreste Macrí. Madrid: Espasa-Calpe, 1997. Impreso.
- . *Soledades*. Buenos Aires: Tecnibook ediciones, 2011. E-Book.
- Martín, Desirée, A. "Multilingual Aesthetics and the Limits of Chicano/A Identity in Margarita Cota-Cárdenas' *Puppet*". *MELUS* 33.3 (Fall 2008): 91-109. 10 junio 2012. Internet.
- Martín-Rodríguez, Manuel M. "En la lengua materna: Las escritoras chicanas y la novela en español". *Latin American Literary Review* 23.45 (1995): 64-84.
- . "Ivan Silén: Una poética de la alteridad". *Hispania* 75.2 (1992): 301-09. 12 junio 2012. Internet.

- . "The Act of Reading Chicano/a Texts: Strategies for Creating a Multicultural Readership". *Language and Literature XXIV* (1999): 17-29. 12 junio 2012. Internet.
- . "The Book on Mango Street: Escritura y liberación en la obra de Sandra Cisneros". *Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto Vol 2*. Aralia López Gonzáles, et al., eds México, D.F.: El Colegio de México, 1990. 249-54. Impreso.
- . "Deterritorialization and Heterotopia: Chicano/a Literature in Zone". *Actes du VIe Congrès européen sur les cultures d'Amérique latine aux États-Unis: confrontations et métissages: Bordeaux 7-8-9 juillet 1994*. Ed. Elyette Benjamin-Labarthe, Yves-Charles Grandjeat and Christian Lerat. Bordeaux: Editions de la Maison des Pays Ibériques, 1994. 391-97. Impreso.
- . "The Global Border: Transnationalism and Cultural Hybridism in Alejandro Morales's *The Rag Doll Plagues*". *Bilingual Review/Revista Bilingüe* 20.3 (1996): 86-98. Impreso.
- . "Lenguaje y poder: El español en la literatura chicana." *El poder hispano*. Ed. Alberto Moncada Lorenzo, et al., eds. Madrid: Universidad de Alcalá, 1994. 487-97. Impreso.
- . *Life in Search of Readers: Reading (in) Chicano/a Literature*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2003. Impreso.—. "Yván Silén: Una poética de la alteridad". *Hispania* 75.2 (May 1992): 301-09. 12 junio 2012. Internet.
- . "“Por herencia una red de agujeros’: hacia una historia cultural de la literatura chicana”. *La Palabra y El Hombre* 124 (Octubre-Diciembre 2002): 7-24. Impreso.
- . *Rolando Hinojosa y su "crónica" Chicano: Una novela del lector*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1993. Impreso.
- . "A Sense of (Dis)place(ment): Tato Laviera's AmerRican Identity". *Monographic Review* XV (1999): 262-72. 12 junio 2012. Internet.

- . "Voces, gestos y signos: de la oralidad a la escritura en ...y nos se lo tragó la tierra de Tomás Rivera". *Revista Española De Estudios Norteamericanos* 8.14 (1997): 9-19. 12 junio 2013. Internet.
- . *La voz urgente: Antología de literatura chicana en español*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1995. Impreso.
- Manzanas-Calvo, Ana María. "A Mestiza in the Borderlands: Margarita Cota-Cárdenas' *Puppet*". *Atlantis* 34 (jun 2012): 47. Impreso.
- Massey, Douglas. "The Settlement Process among Mexican Migrants to the United States". *American Sociological Review* 51 (Oct. 1986): 670-84. Impreso.
- Miguélez, Armando. *Antología histórica del cuento literario chicano: 1877-1950*. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes, 2005. 12 Junio 2014. Internet.
- Mirandé, Alfredo y Evangelina Enríquez. *La Chicana: The Mexican-American Woman*. Chicago: University of Chicago Press, 1979. Impreso.
- Mohanty, Chandra. "Bajo los ojos de occidente. Academia Feminista y discurso colonial". *Descolonizando el feminismo: teorías y prácticas desde los Márgenes*. Trad. María Vinós. Madrid: Cátedra, 2008. Impreso.
- Montoya, José. "El Louie". *Literatura Chicana: Texto y Contexto/Chicano Literature: Text and Context*. Ed. Antonia Castañeda Shular, Tomás Ybarra-Fausto, y Joseph Sommers. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1972, 173-6. Impreso.
- Mora, Pat. *Nepantla: Essays from the Land in the Middle*. Albuquerque: U of New Mexico, 1993. Impreso.
- Moraga, Cherríe. *Loving in the War Years*. Boston: South End Press, 1983. Impreso.

- . and Anzaldúa, Gloria, eds. *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. 1981. Nueva York: Kitchen Table, Women of Color Press, 1983. Impreso.
- Morey, Miguel. *Psiquemáquinas*: Barcelona: Montesinos, Contrapunto, 1990. Impreso.
- Murillo, Ruben. "¿Ser o no ser?: Where Death, Violence, and Silence Intersect in Margarita Cota-Cárdenas' *Puppet*". *Transnationalism and Resitance*. Adele Parker and Stephenie Young. Amsterdam-New York: Series Editors C.C. Barfoot and Theo D'haen, 2013. 139-159. Impreso.
- Neruda, Pablo. *Odas elementales*. Santiago de Chile: Pehuén Editores, 2005. Impreso.
- . *Pablo Neruda: Five Decades, A Selection (Poems, 1925-1970)*. Ed. y trad. Ben Belitt. Nueva York: Grove Press, 1974. 28. Impreso.
- Niggli, Josefina. *Mexican Village*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1945. Impreso.
- Oliver-Rotger, Maria Antonia. *Battlegrounds and Crossroads: Social and Imaginary Space in Writings by Chicanas*. Amsterdam y Nueva York: Rodopi, 2003. Impreso.
- Omolade, Barbara. "We speak for the planet. *Rochking the Ship of State: Toward a Feminist Peace Politics*". Ed. Harris, Adrienne e Ynestra King. Boulder: Westview Press, 1989. 171-89. Impreso.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Biblioteca Ayacucho, 1987. Impreso.
- Otto, Paul. "Reassessing American Frontier Theory: Culture, Cultural Relativism and the Middle Ground in Early America". *Frontiers and Boundaries in U.S: History*. Ed. Sylvia Hilton y Cornelis A. Van Minnen. Amsterdam: VU University Press, 2004. Impreso.

- Padilla, Genaro. *My History, Not yours: The Formation of Mexican American Autobiography*.
Madison: University of Wisconsin Press, 1993. Impreso.
- Parnet, Claire and Gilles Deleuze. *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos, 1980. Impreso.
- Parrini, Rodrigo et al. "Migrant Bodies: Corporality, Sexuality, and Power Among Mexican Migrant Men" *Sexuality Research and Social Policy* 4.3 (September 2007): 62-73. Impreso.
- Pauls, Alan. "Tres aproximaciones al concepto de parodia". *Lecturas críticas* 1 (1980): 7-14.
Impreso.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix-Barral,
1974. Impreso.
- Paz, Octavio y Tetsuo Kitora. *La Rama*. México D.F: CIDCLI, 1991. Impreso.
- Peñalosa, Fernández. *Chicano Sociolinguistics: A Brief Introduction*. Rowley: Newbury House
Publishers, 1980. Impreso.
- Pérez, Raymundo "Tigre". "El domingo perdido". *Los cuatro*. Ed. Abelardo Delgado et al. Den-
ver: Barrio Publications, 1970. 19. Impreso.
- Pérez Firmat, Gustavo. *The Cuban Condition: Translation and Identity in Modern Cuban
Literature*. Cambridge: Cambridge UP, 1989. Impreso.
- . *Literature and Liminality*. Durham: Duke UP, 1986. Impreso.
- Pérez-Torres, Rafael. *Movements In Chicano Poetry Against Myths, Against Margins*. Cambridge:
Cambridge Press, 1995. Impreso.
- Peutz, Nathalie and Nicholas Genova. "Introduction." *The Deportation Regime: Sovereignty,
Space, and the Freedom of Movement*. Durham: Duke University Press, 2010. 1-29. Im-
preso.

- Portes, Alejandro. "Introduction: The Debates and Significance of Immigrant Transnationalism". *Global Networks* 1.3 (2001): 181-94. 24 November 2013. Internet.
- Pratt, Mary louise. "Arts of the Contact Zone". *Profession* 91 (1991): 33-40. JSTOR. 3 mayo 2012. Internet.
- . *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Londres y Nueva York: Routledge, 1992. Impreso.
- Pulido-Tirado, Genera. *La retórica en el ámbito de las humanidades*. Jaén: Universidad de Jaén. Servicio de Publicaciones e intercambio científico, 2003. Impreso.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México D.F.: Siglo XXI, 1982. Impreso.
- Rebolledo, Tey Diana. "Abuelitas: Mythology and Integration in Chicana Literature". *Woman of Her Word: Hispanic Women Write*. Evangelina Vigil-Piñón. Houston: Arte Público Press, 1987. 148-58. Impreso.
- . "Lucha Corpi." *Latino and Latina Writers*. Alan West, María Herrera-Sobek y César Augusto Salgado, eds. New York: Charles Scribner's Sons, 2004. 251-70. Impreso.
- . "Prefacio". *Palabras de Mediodía / Noon Words*. trad. Catherine Rodríguez-Nieto. Houston: Arte Público Press, 2001. ix-xvii. Impreso.
- . *Women Singing in the Snow*. Tucson: U of Arizona, 1993. Impreso.
- . y Elina S Rivero, eds. *Infinite Divisions: An Anthology of Chicana Literature*. Tucson: University of Arizona Press, 1993. Impreso.
- Relaño Pastor Ana María y Rosa María Soriano Miras. "La vivencia del idioma en mujeres migrantes: Mexicanas en Estados Unidos y marroquíes en España". *Migraciones internacionales* 3.4 (2006): 86-117. Impreso.

- Ritzer, George. *Globalization: A Basic Text*. Malden: Wiley-Blackwell, 2010. Impreso.
- Rivera, Tomás. *Y no se lo tragó la tierra*. Berkeley: Publicaciones Quinto Sol, 1971. Impreso.
- Rodríguez-Magda, Rosa María. *Transmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 2004. Impreso.
- Rolnik, Suely y Félix Guattari. *Micropolíticas. Cartografías del deseo*. Trad. Florencia Gómez. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006. Impreso.
- Romaine, Suzanne. *El lenguaje en la sociedad. Una introducción a la sociolingüística*. Trad. Julio Borrego Nieto. Barcelona: Editorial Ariel S.A, 1996. Impreso.
- Rosaldo, Renato. "Politics, Patriarchs, and Laughter". *The Nature and Context of Minority Discourse*. Ed. Abdul R. Jan Mohamed y David Lloyd. Nueva York. And Oxford: Oxford Univeristy Press (1990): 124-45. Impreso.
- Rudin, Ernst. *Tender Accents of Sound Spanish in the Chicano Novel in English*. Houston: Bilingual Press/ Editorial Bilingüe, 1994. Impreso.
- Saldívar, José David. *The Dialectic of Our America: Genealogy, Cultural Critique, and Literary History*. Durhan: Duke University Press, 1991. Impreso.
- . "Towards a Chicano Poetics: The Making of the Chicano Subject, 19969-1982". *Confluencias* 1 (Spring 1986): 10-17. 3 mayo 2013. Internet.
- Saldívar, Ramón. "Chicano Literature and Ideology: Prospectus for the '80s." *MELUS* 8 (Summer 1981): 35-9. 3 mayo 2013. Internet.
- . *Chicano Narrative: The Dialectics of Difference*. Madison: University of Wisconsin, 1990. Impreso.
- . "A Dialectic of Difference: Towards a Theory of Chicano Novel". *MELUS* 6 (Otoño 1979): 73-92. 3 mayo 2013. Internet.

- Salgado, César Augusto. "Hybridity in New World Baroque Theory". *The Journal of American Folklore* 112. 445 (Summer, 1999): 316-331. JSTOR. 4 mayo 2013. Internet
- Sánchez, Marta Ester. *Contemporary Chicana Poetry: A Critical Approach to an Emerging Literatura*. Los Ángeles: University of California Press, 1986. 2 May 2012. Internet.
- Sánchez, Ricardo. "Migrant Lament". *Canto y Grito de mi Liberación*. New York: Anchor Books, 1973: 91-2. Impreso.
- Sánchez, Rosaura. *Chicano Discourse: Socio-historic Perspectives*. 1983 Houston: Arte Público Press, 1994. Impreso.
- . "Reconstructions and Renarrativizations: Trends in Chicana Literature". *Bilingual Review* 22.1 (Jan-Apr 1996): 52-58. 4 abril 2013. Internet.
- Sandoval, Anne Marie. *Toward a Latina Feminism of the Americas: Repression & Resistance in Chicana & Mexicana Literature*. Austin: University of Texas Press, 2008. Impreso.
- Sandoval, Chela. *Methodology of the Opressed*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. Impreso.
- . "U.S Thrid World Feminism: The Theory and Method of Oppositional Consciousness in the Postmodern World." *Genders* 10 (1991): 1-24. 5 abril 2013. Internet.
- Segarra-Montaner, Marta. "Crítica feminista y escritura femenina en Francia". *Teoría y crítica en la literatura francesa del siglo XX (estudios sobre crítica feminista, postestructuralismo y psicoanálisis)*. Ed. Blanca Acinas Lope. Burgos: Universidad de Burgos, Servicio de Publicaciones, 2000. 79-108. Impreso.
- Shuru Estrada, Xochitl. *The Poetics of Hysteria in Chicana Writing: Sandra Cisneros, Margarita Cota-Cárdenas, Pat Mora, and Bernice Zamora*. Diss: University of New Mexico, 2000. Impreso.

- Silén, Yván. "Voy a escribir un poema". *Poesía revolucionaria latinoamericana*. Ed. Rober Márquez. Nueva York y Londres: Monthly Review Press, 1974. 430. Impreso.
- Smith, Barbara. "Fractitious, Kicking, Messy, Free: Feminist Writers Confront the Nuclear Abyss". *New England Review/Breadloaf Quarterly*. (1983): 581-92. Impreso.
- Sor Juana Inés de la Cruz. "Silvio, tu opinión va errada". *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz I. Lírica Personal*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994. 218. Impreso
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak". *Marxism and the Interpretation of Culture*. Eds. Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Urbana: University of Illinois Press, 1988: 271-313. 10 abril 2012. Internet.
- Tajfel, Henri. *Grupos humanos y categorías sociales*. Barcelona: Herder, 1984. Impreso.
- Thiesse, Anne-Marie. *La creación de las identidades nacionales, Europa: siglos XVIII-XX*. Vigo: Ézaro, 2010. Impreso.
- Torres, Sonia. "Crónicas de viaje chicanas: *The Mixquiahuala letters* de Ana Castillo y *Paletitas de guayaba* de Erlinda Gonzales-Berry". *Límites sociopolíticos y fronteras culturales en América del Norte: proyecto colectivo de estudios sobre latinos*. Ed. Barbara Driscoll de Alvarado. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000. 161-71. Impreso.
- Valdés, Gina. *Comiendo lumbre / Eating Fire*. Colorado Springs, CO: Maize Press, 1986. E-Book.
- . *Puentes y fronteras*. 1982. Tempe, Arizona: Bilingual Press/ Editorial Bilingüe, 1996. Impreso.

- Valdés-Fallis, Guadalupe. "Code-Switching in Bi-Lingual Chicano Poetry". *Hispania* 59 (1976): 877-86. 5 mayo 2012. Internet.
- . "The Sociolinguistics of Chicano Literature: Towards an Analysis of the Role and Funcion of Language Alternation in Contemporary Bilingual Poetry". *Point of Contact / Punto de Contacto* 1. 4 (1977): 56. Impreso.
- Vallejo, César. "Confianza en el antejo, no en el ojo". *Antología poética*. La Habana: Bibliotieca del Pueblo, 1962. Impreso.
- Vázquez, Richard. *Chicano*. Nueva York: Doubleday, 1970. Impreso.
- Velasco, Juan. *Las fronteras móviles: tradicion y modernidad y la búsqueda de "lo mexicano" en la literatura chicana contemporanea*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2003. Impreso.
- Velasco, Juan. 2004. "Automitografias: The Border Paradigm and Chicana/o Autobiography". *Biography (Honolulu)*, Volume: 27, Issue 2 (August 24): 313-338.
- Venegas, Daniel. *Las aventuras de Don Chipote o cuando los perimos mamen*. México: Secretaría de Educación Pública, 1984. Impreso.
- Vertovec, Steven. "Conceiving and Researching Transnationalism". *Ethnic and Racial Studies* 22.2 (1999): 447-462. Impreso.
- . *Transnationalism*. Nueva York: Routledge, 2009. Impreso.
- Villanueva, Tino. *Que Hay Otra Voz Poems*. Nueva York: Editorial Mensaje, 1972. 35-7. Impreso.
- Villarreal, José Antonio. *Clemente Chacón: a Novel*. Nueva York: Bilingual Press, 1984. Impreso.
- . *Pocho*. 1959. Nueva York: Anchor Books, 1989. Impreso.

- Viramontes, Helena. "Nopalitos': The Making of Fiction, Testimonio." *Breaking Boundaries: Latina Writing and Critical Readings*. Ed. Asunción Horno-Delgado. Amherst: U of Massachusetts Press, 1989. 33-38. Impreso
- Walcott, Derek. "The Muse of the History." *What the Twilight Says: Essays*. Ed. Derek Walcott. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1998. 19-30. Impreso.
- White, Richard. "Frederick Jackson Turner and Buffalo Bill". *The Frontier in American Culture*. Ed. James R. Grossman. Berkeley: University of California Press, 1994. Impreso.
- Woolf, Virginia. *Room of One's Own*. Ontario: Broadview Press, 2001. Impreso.
- Ybarra-Frausto, Tomás. "The Chicano Movement and the Emergence of a Chicano Poetic Consciousness". *New Scholar* 6 (1977): 81-109. Impreso.
- Yocupicio-Valenzuela, Cecilia. *La voz subalterna en un contexto poscolonial y postmoderno*. Arizona: Arizona State University, 2005. Impreso.
- Zavala, Iris M. "Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico". *Breve Historia feminista de la literatura española en lengua castellana. I Teoría feminista: discursos y diferencia*. Ed. Iris M. Zavala y Myriam Díaz-Diocaretz. Barcelona: Anthropos. 1999, 27-76. Impreso