
(Re)mapeos literarios: desplazamientos autobiográficos de escritoras chicanas*

Norma Klahn

Atendamos ahora, dijimos, a las mujeres: que los hombres y las mujeres realicen un acto consciente de atención cuando las mujeres hablan; insistamos en tipos de procesos que permitan hablar a más mujeres; regresemos a la tierra, no como un paradigma de las "mujeres", sino como un espacio de localización.

ADRIENNE RICH, "Notes Toward a Politics of Location"

D *Descolonizar el espacio literario*
desde su lucha inicial para lograr el poder interpretativo, la literatura chicana en los últimos años de la década de los sesenta y comienzos de los setenta constituyó un espacio alternativo desde el cual construir una identidad, una cultura y un imaginario. En retrospectiva, ahora podemos situar los disturbios urbanos de los Zoot Suit en los años cuarenta como un momento protoétnico en el que una comunidad abrió de manera provocadora un "otro" lugar desde el cual construir una nueva identidad. Marcados por el espíritu de la poética y la política de vanguardia, los pachucos/Zoot Suiters en su búsqueda de una nueva imagen y un nuevo lenguaje (caló) estaban rechazando implícitamente la lengua colonizadora aprendida (el inglés) que no conte

* Este texto es un capítulo del libro *Chicana Feminisms: Disruptions and Dialogue*, que será publicado por Duke University Press. Su traducción fue posible gracias al apoyo del Institute for Research in the Humanities (IHR) de la Universidad de California en Santa Cruz.

nía ni sus experiencias ni la lengua violentamente borrada (el español) de la que habían sido separados.

Diez años después, Américo Paredes habló sobre los efectos de la colonización y la subsecuente marginalización de un pueblo en los años posteriores a la guerra de 1848. Paredes (1958), de hecho, recuerda a una comunidad remapeando un territorio y recuperando la memoria de historias perdidas, no escuchadas, que habían sido borradas, negadas o invisibilizadas. Su trabajo de descolonización representa al de las comunidades hispanomexicanas anteriormente asentadas en ese territorio cuya larga historia ha sido borrada, desapareciendo de los libros de texto de historia y de los discursos de las ideologías nacionalistas anglo europeas.¹

De hecho, desde la guerra de 1848, los mexicano-americanos han impugnado persistentemente el tratamiento de ciudadanos de segunda clase que reciben. Esas obras, como experiencia vivida, constituían un espacio de resistencia y un banco colectivo de recuerdos. El trabajo de Américo Paredes en los años cincuenta fue una afrenta directa a los historiadores tejanos tradicionales, y abrió el camino a una crítica del colonialismo interno; del racismo, no sólo contra el "sujeto colonial", sino contra aquellos mexicanos diaspóricos que infatigablemente continúan migrando a los Estados Unidos por razones políticas o económicas. Sin embargo, son las luchas de una posición abiertamente política en los años sesenta, las que confrontan directamente el legado del colonialismo y hacen posible el surgimiento de un cuerpo de obras que, tomadas en conjunto, constituyen una significativa réplica a los discursos que bien excluían, bien cosificaban, a los pueblos de origen mexicano en los Estados Unidos.

¹ El Proyecto Hispánico de Recuperación Literaria (Hispanic Literary Recovery Project) dirigido por Nicholas Kanellos es un proyecto dedicado a la recuperación y publicación de fuentes literarias primarias escritas, desde el periodo colonial hasta 1960, por personas hispanicas en el área geográfica que hoy es los Estados Unidos. En esta empresa enorme de recuperación de textos históricos y literarios, el Proyecto Hispánico de Recuperación Literaria ha contribuido a visibilizar prácticas literarias y culturales alternativas en el Suroeste, entre otras regiones de los Estados Unidos. Dichas prácticas han sido cruciales para la afirmación y reinscripción de la presencia de la resistencia local y fronteriza por parte de una comunidad étnica y lingüística frente a un centro nacional/nacionalista anglosajón.

Los textos de Tomás Rivera (1983) identificaron la literatura chicana con el deseo implícito de un pueblo por un sentido de comunidad, particularmente en cuanto a la importancia central de la memoria y la lengua. Rivera reconstruyó las maneras en que el movimiento chicano había localizado un lugar en el cual anclar un proyecto de descolonización que llevaría a la emancipación intelectual de un pueblo. Marginados histórica y políticamente por las prácticas y discursos de un estado-nación cuyo proyecto imperialista de hegemonía anglosajona buscaba borrar la cultura de las tierras usurpadas, los subrepresentados lucharon para lograr un poder interpretativo y representativo en el clima político de los años sesenta y setenta abriendo un espacio para sí mismos, recuperando y redefiniendo *su ethos* histórico.

En este ensayo, me interesa mapear la producción literaria de chicanos/mexicanos de Estados Unidos y particularmente las prácticas de escritura del yo de chicanas que surgieron a fines del siglo veinte. Como actividades contrahegemónicas, marcan tanto un compromiso como una continuidad con las prácticas des colonizadoras que surgieron con los movimientos de derechos civiles, y una ruptura y discontinuidad que insiste en la inscripción del género y la sexualidad como los elementos faltantes en las propuestas nacionalistas masculinas iniciales. Re-trazaré y rastrearé estos cambios y las maneras en que dichas historias de intervenciones literarias y culturales marcan una relación particular con el discurso de la modernidad y el estado-nación.

Este remapeo de territorios culturales y literarios desafía la arbitrariedad de las empresas coloniales y la violencia que acompañó la imposición de una cultura dominante, de su lenguaje e ideología. El re-trazo de límites socioculturales y simbólicos tiene a la memoria como su elemento organizador. Este acto de recordar de un pueblo adquirió y abrió importantes espacios para la disidencia después de los movimientos de derechos civiles, cuando los no privilegiados buscaron recuperar su sentido de la historia y la comunidad.² Uno de los espacios para la rememoración fue la literatura, dentro de la cual las preguntas sobre

²Esta afirmación no debe interpretarse como que se atribuye un estatus fundacional a dicho momento histórico, sino como una que reconoce un periodo parteaguas particular cuando la intervención política de un pueblo cuestionó directamente la colonización, el racismo, el sexismo, la homofobia, etcétera.

identidad cultural y nacional llegaron a estar presentes de manera central y a ser problematizadas críticamente.

Ficciones autobiográficas: escribir el yo

La literatura chicana que emergió del movimiento posterior al de los derechos civiles cuenta ahora con varias generaciones de escritores y una producción literaria importante que trata, desde distintos géneros, las experiencias de un pueblo que se identifica como perteneciente a una comunidad imaginada. Dada la naturaleza contestataria de esta escritura, que narra las historias no contadas de pueblos silenciados, no es raro -como sucede con la escritura de otras minorías- encontrar una proliferación de escritos autobiográficos. Éstos permiten la construcción de narraciones en primera persona, que, como señala Nancy Harstock, dan pie a las voces minoritarias para escribir "un relato del mundo visto desde los márgenes, un relato que puede exponer la falsedad de la visión desde arriba [...] que trata nuestras perspectivas no como conocimientos subyugados o desorganizadores, sino como primarios y constitutivos de un mundo diferente" (1990: 171).

Varias décadas de literatura autobiográfica escrita por diferentes generaciones de chicanas han dado como resultado un corpus variado e impresionante de obras. Dichas obras posibilitan nuevas maneras de leer y mapear continuidades y rupturas que vuelven evidentes las contribuciones distintivas de estas escritoras a las representaciones literarias y vividas. Aunque la escritura del yo ha adoptado muchas formas en manos de las chicanas, yo estoy especialmente interesada en teorizar sobre un cuerpo de escritura que llamo "ficciones autobiográficas" y sobre las maneras en que esta narración del yo constituye un género que adquiere características específicas en la práctica de Sandra Cisneros en *House on Mango Street* (1984), Mary Helen Ponce en *Haji Place* (1993), Norma Cantú en *Carñala* (1995), y Pat Mora en *House of Houses* (1997). Leo estos textos como representativos de la escritura del yo; en ellos los "entramados" están marcados explícitamente por configuraciones espaciales en las cuales las escritoras construyen identidades presentes mediante la reactivación de recuerdos situados en geografías sociales y simbólicas. Estas narraciones de lugar reconocen la importancia del espacio y la localización en los procesos de formación de identidad, pues dichos factores están necesariamente implicados en la historia, la lengua y la comunidad.

Mi estudio -que cuestiona las versiones esencialistas de la identidad chicana- mira las maneras en que los textos, aunque atrapados en semejanzas familiares y conocidas, ofrecen historias distintas mediante entramados diferenciados. Toman en cuenta lo que Betty Bergland propone como "las complejas relaciones entre culturas y discursos que producen al sujeto hablante", y "evita considerar el lenguaje como una representación transparente de lo real imaginado" (1994: 130). Estas narraciones construidas de manera particular se dirigen a los múltiples posicionamientos y experiencias de una población cuyas diferencias todavía están marcadas por un legado de colonización, desplazamientos diaspóricos y racismo continuado.

Si los primeros textos autobiográficos, después del movimiento chicano de los años sesenta, fueron escritos sobre todo por hombres, como Tomás Rivera (*Yno se lo tragó la tierra*, 1971), Ernesto Galarza (*Barrio Boy*, 1971), Richard Rodríguez (*Hunger of Memory*, 1981), para la década de los ochenta y especialmente en los años noventa apareció un gran corpus de escritura del yo producida por mujeres, que constituyó un género merecedor de atención.¹ Las diferentes formas que tomaron los escritos autobiográficos, como poesía, ensayos, ficción, crónicas y testimonios, han sido reconocidas como constitutivas de una práctica cultural feminista radical. Estoy pensando en el trabajo de, entre otras, Gloria Anzaldúa, Cherríe Moraga, Ana Castillo, Sandra Cisneros, Pat Mora, Mary Helen Ponce y Alma Villanueva. La contribución especial de las chicanas al género de la escritura del yo ha provocado el surgimiento de un cuerpo crítico muy rico, que estudia su trabajo como innovador y experimental. De ello dan cuenta las clasificaciones genéricas bajo las cuales han sido analizadas las obras. Pero ya sea que se estudien como "géneros fuera de la ley" [*outlaw genres*] (Kaplan 1992: 119); autobiografías étnicas (Bergland 1994); "autografías" (Perreault 1995); "autobiografías culturales y biomitografías" (Blake 1997), o "autoetnografías" (Pratt 1994), no hay duda de que su trabajo está siendo reconocido nacional e internacionalmente como iniciador de constructos verbales que hablan de una poética y política nuevas. Esta literatura ha abierto un espacio simbólico contestatario, una práctica feminista de la intervención, que busca hablar desde la experiencia de la marginación.

¹ Para un análisis comparado de autobiografía masculina, véase Ramón Saldívar (1985), Antonio C. Márquez (1990) y Lauro Flores (1990).

Las chicanas/mexicanas, al ganar un lugar como actrices mediante el acto de la escritura, cargaban con el peso añadido de tratar con los discursos de una sociedad anglosajona racista y con las estructuras patriarcales presentes tanto en la cultura chicana como en la anglo. Si la lucha por los derechos civiles chicanos en los años sesenta se presentó como una praxis masculinamente orientada, el surgimiento del concepto de feminismo, que durante este mismo periodo era igualmente debatido, fue adoptado por las chicanas que afirmaron sus derechos, dentro de las luchas radicalizadas por la democracia y la justicia social, para expresar sus experiencias por fuera de las "leyes de los padres". Cuestionaron el que se las llamara malinchistas mediante la redefinición de las nociones históricas de traición inherentes a la terminología sexista. Al resignificar la figura de Malintzin, las chicanas decidieron ser fieles a sí mismas en un acto de renacimiento fuera de los parámetros estrechos de los nacionalismos definidos por los hombres (Castillo 1977; Alarcón 1981; Moraga 1983).

Como escritoras y críticas, las feministas chicanas cuestionaron Aztlán por ser un territorio masculino privilegiado e insistieron en una política autocrítica, histórica y políticamente fundamentada. Gloria

Anzaldúa en *Borderlands: La Frontera: The New Mestiza* (1987) estableció una localización y espacio de colonización geográficos, el sur de Tejas, es decir, las tierras limítrofes; un espacio desde el cual podía emerger una nueva conciencia. En un movimiento estratégico, Anzaldúa se separa de las iniciales construcciones nacionalistas masculinas sobre Aztlán (que localizaban un territorio y una cultura previos al descubrimiento de Colón o a los asentamientos de los ingleses: un referente tan imaginativo y poderoso como el origen mítico de Anzaldúa) mediante la feminización y lesbianización del terreno fundacional y la elaboración del "estado de Coatlicue", con lo que privilegia el panteón femenino. Se trata de un mito empoderador, que retorna a los orígenes inscribiendo una re-membranza femenina de la comunidad dispuesta a recuperar un sentido del yo cultural borrado por la colonización. Este retorno a la escena del crimen reinscribe la colonización como el sitio del conflicto pasado y presente, pero también de posibilidades futuras. Desde este espacio plurilingüe, multicultural, construido por las capas de historias de la conquista, el imperialismo y la diáspora, nace una "nueva conciencia mestiza", una que también cuestiona las jerarquías patriarcales profundamente afianzadas en la comunidad imaginada. El cambio hacia un mapeo espacial específico señala un desplazamiento

que se aleja de los márgenes, que centra y concretiza una geografía de colonización, exclusividad, sexismo y homofobia a partir de la cual emergen una poética y una política.

Arguyo que en el proceso de autoría, estas escritoras ganaron autoridad y se insertaron en una historia que las había excluido a ellas, su pueblo, su cultura y su lengua. Escribir la vida establece un vínculo con el pasado en relación con un presente cuestionado, y las maneras en que las autoras se sitúan en términos históricos y políticos se vuelven cruciales. El género literario, en el caso de las chicanas, posee un poder ideológico que adquiere una función política puesto que la sujeto hablante está posicionada fuera del orden simbólico dominante. Esta posicionalidad de "volverse menor", dicen Abdul Jan Mohammed y David Lloyd

no es una cuestión de esencia (como nos quisieran hacer creer los estereotipos sobre minorías de la ideología dominante), sino una cuestión de posición: una posición de sujeto que en el análisis final puede ser definido sólo en términos "políticos", es decir, desde el punto de vista de los efectos que la explotación económica, ausencia de privilegios políticos, manipulación social y dominación ideológica tienen sobre la formación cultural de sujetos y discursos de las minorías (1990: 7).

Este poder ideológico, insistiría, no puede separarse de sus imaginерías estéticas. De hecho, la literatura chicana, como ha argumentado Renato Rosaldo, no puede ser leída como una "literatura menor", según el modelo eurocéntrico de Deleuze y Guattari, sino dentro de los contextos de las luchas chicanas y de las propias estrategias retóricas.⁴

Las ficciones autobiográficas de Cisneros, Hoyt, Cantú y Mora cuestionan la discriminación étnica y de género desde las particularidades de una cultura, haciendo posible un estudio comparativo de las maneras en que el género, la etnicidad y la clase han alterado un género literario con una larga tradición en la producción literaria occidental. La posicionalidad tomada de un paradigma étnico y de género reconoce el

⁴ Renato Rosaldo (1990) argumenta contra las teorías propuestas por Gilles Deleuze y Felix Guattari (1983) cuando aseveran que el discurso de la minoría puede distinguirse de la gran literatura en tres aspectos: desterritorialización, un énfasis en la política y un valor colectivo. Afirma que estas teorías no son aplicables a la literatura o historia chicanas ya que al igual que "las experiencias de los negros y los nativos americanos, no pueden ser asimiladas tan fácilmente a un relato de inmigración y desplazamiento".

lugar de la historia, la lengua y la cultura en la construcción de la subjetividad y la identidad, y reconoce la situacionalidad del conocimiento. Así, la cultura y la identidad, fuera de premisas modernistas que las definirían como fijas, son transformadoras, y están continuamente redefiniéndose y recontextualizándose. El trabajo de las escritoras estudiadas contribuye, así, a la crítica cultural, al pensamiento feminista y a la forma literaria.

Me gustaría subrayar la importancia de su contribución a la forma literaria de la ficción autobiográfica. Sus largas narraciones ficticias son diferentes de otras escrituras del yo de chicanas, que tratan, cuestionan y redefinen formas poéticas, ensayísticas y cuentísticas. Invitan, sostengo, a un cierto tipo de atención, una cierta manera de lectura que produce un tipo especial de significado y comprensión textuales del mundo representado. Yo defino ficciones autobiográficas como aquellas que constituyen un género mixto, que toma sucesos y personajes verificables para su inspiración pero insistiendo en su transformación imaginaria. Es decir, que el género literario tiene que establecer un delicado equilibrio para atraer al lector. Incluso si establece una producción imaginaria de los sucesos, la escritora está comprometida con el proyecto de construir un yo reconocible, que participa en una historia verosímil para los lectores y que está atrapada en una narración que parece apuntar hacia un afuera del texto (el referente) a la vez que insiste en mantener al lector o lectora dentro del texto (el entramado).

Tal vez sería mejor referirse a estas ficciones autobiográficas con el nombre de "ficciones autobiográficas testimoniales", lo que las vincularía con la literatura de testimonio' tal y como surgió en América Latina. John Beverly, aunque privilegia el género del testimonio sobre otros géneros en primera persona tales como la picaresca y la autobiografía, reconoce similitudes cuando afirma que:

Lo que el testimonio tiene en común con la novela picaresca y la autobiografía es la poderosa afirmación textual del sujeto hablante mismo. El aspecto formal dominante del testimonio es esa voz que habla al lector en la forma de un "yo" que demanda ser reconocido, que quiere o necesita reclamar nuestra atención. Esta presencia de la voz, que se supone debemos experimentar como la voz de una persona real y no ficticia, es la marca del deseo de no ser silenciado o derrotado, de imponerse en una institución de poder como la literatura desde la posición de la persona excluida o marginal (1993: 75-77).

En español en el original. N. de la T.

Afirmo que las ficciones autobiográficas de chicanas complican la autobiografía tal y como es entendida en las literaturas occidentales tradicionales -la voluntad individual para actuar como sujeto-, y el género literario del testimonio, que se apoya en el papel de un mediador cuya posición de clase es distinta a la de la voz grabada y transmitida mediante la escritura. Estas escritoras chicanas dan su testimonio desde un espacio particular ganado mediante la lucha, lo que les permite actuar como las interlocutoras/mediadoras de voces marginadas que no tienen acceso a la letra impresa. También se niegan a ceder los privilegios de la autoría y la utilizan para seleccionar y crear un texto que construye un yo, aquel de la narradora cuyo percibirse personal y crecimiento individual son fundamentales para la historia, pero que no puede verse fuera del grupo o de la situación de clase que la ha marcado históricamente como marginal. Es a partir de esta posición enraizada cultural o políticamente que la narradora se convierte en la voz, la suya propia, de un yo que evoca sus recuerdos y aquellos de otros miembros de su comunidad.

El narrador del testimonio -escribe Beverley- es una persona real que continúa viviendo y actuando en una historia social real, que también continúa. El testimonio no puede, en este sentido, crear la ilusión de autorreferencialidad

textual ubicada contra y por encima de la vida y luchas cotidianas, que es la base del formalismo literario (1993: 84).

Las ficciones autobiográficas testimoniales no aceptan las clasificaciones simples y nos recuerdan, como señala Derrida en "La ley del género", las dificultades para diferenciar géneros literarios específicos debido a las contradicciones inherentes en los textos, y la dificultad del proyecto de definir un corpus. "Cada texto", afirma Derrida, "participa de uno o varios géneros, no hay un texto sin género, sin embargo, tal participación nunca equivale a una pertenencia" (1980: 203-204). A pesar de esa admonición, muchas chicanas están involucradas en lo que Caren Kaplan llama "el género literario más frecuentado" en este momento histórico. Nos recuerda que

Nos rodea la escritura autobiográfica, pero mientras más nos rodea, más desafía la estabilización genérica, mientras más se rompen sus leyes, más se desplaza hacia otras prácticas y las prácticas anteriormente "fuera de la ley" se desplazan hacia sus dominios. Aunque los practicantes populares continúan con la antigua tradición autobiográfica, otros practicantes juegan con formas que nos desafían a reconocer sus experimentos con la subjetividad y que explican su exclusión de la "alta literatura" (1992: xviii).

El género de la escritura del yo, como señala Derrida, tiene sus límites y posibilidades. Las posibilidades que se hallan fuera de los modos tradicionales son las que las chicanas están explorando productivamente. La suya es una política que no puede divorciarse de su poética, es decir, sus formas literarias innovadoras son inseparables de las historias que cuentan, historias que caen fuera de los discursos de las autobiografías occidentales dominantes. Están tramando un itinerario diferente. Sus textos reconocen una correspondencia con la realidad vivida, pero solicitan que el lector participe en la verdad de la ficción. Al narrativizar los sucesos de sus vidas les imponen la forma de una historia. Este entramado que Hayden White define como "la manera mediante la cual una secuencia de hechos transformados en historia revela gradualmente ser una historia de un tipo particular, proporciona[rá] el 'significado' de una historia al identificar el tipo de historia contada" (1973: 7). En un ensayo posterior, White se explica con mayor detalle,

En este caso, la producción de sentido puede considerarse como performativa, porque cualquier conjunto de hechos reales puede entramarse de diversas maneras, puede soportar el peso de ser contado como diferentes tipos de historias. Puesto que no hay un conjunto o secuencia dada de sucesos reales que sea intrínsecamente trágica, cómica, fársica, etc., sino que puede ser construida como tal sólo por la imposición de la estructura que presta a los hechos un tipo dado de historia, lo que los dota de significado es la elección del tipo de historia y su imposición sobre ellos (1987: 45).

White está hablando acerca del entramado de relatos históricos, pero sus observaciones pueden aplicarse a relatos de vida también. White certifica el valor de verdad sustancial de la explicación mediante el entramado, afirmando que "en la narración histórica, las experiencias destiladas en la ficción como tipificaciones están sujetas a la prueba de su capacidad para dotar a sucesos 'reales' de significado. Y se necesitaría ser un *Kulturephilistinismus*⁶ muy radical para desconocer que los resultados de este procedimiento probatorio poseen el estatus de conocimiento genuino" (1987:45).

⁶ El concepto implicado por este término se refiere a aquellas personas cuya actitud las lleva a ser cómodamente estrechas y convencionales, indiferentes a los valores culturales y estéticos, y, en este caso particular, al poder de la ficción para dotar de sentido.

La localización de la identidad

Si en general se ha visto que las narraciones autobiográficas de mujeres desorganizan las líneas de vida de los *Bildungsroman* de hombres de la tradición europea,¹ estas historias de chicanas realizan una doble tarea, cuestionando tanto los modelos europeos tradicionales como los modelos chicanos masculinos de relatos de vida. Tomadas como un todo, sus narraciones cuestionan conceptos unificados o esencialistas sobre la identidad chicana a medida que construyen -lo que Norma Alarcón llama- sujetos-en-proceso a través de la narración textual (1996: 135). Sus historias individuales delinean el complejo mapa de una comunidad imaginaria siempre cambiante, no menos real en la ficción, diferenciada por género, generación, preferencia sexual, clase, raza y distinciones regionales.

Sus historias localizadas privilegian una categorización espacial que rechaza las historias cuyo principio organizador aparenta estar asentado principalmente en configuraciones temporales. La memoria importa cuando el yo construye una identidad en relación con un lugar. Los textos, explícitos en su priorización de categorías espaciales, redirigen la perspectiva de la protagonista desde un "yo en el tiempo", como el locus privilegiado de la enunciación, a un "yo localizado". Esta poética "localizacional" de escritura del yo moldea las maneras en que estas escritoras asientan sus historias en las complejas interacciones entre lenguaje, historia y lugar, marcando una diferencia con las narraciones de temporalidad.

Las narraciones de temporalidad en la literatura chicana incluyen por lo menos dos tipos de entramados narrativos que parecen prevalecer: aquellos que establecen un tiempo lineal y postulan una narrativa de integración, tal como la de Richard Rodríguez en *Hunger of Memory*, un *Bildungsroman* documental, que recrea el ingreso del narrador al orden dominante, y aquellos que configuran una estructura mítica, que

¹ *El Bildungsroman* o novela de formación ha seguido, con pocas excepciones, el crecimiento y desarrollo personal de un protagonista desde la niñez o la adolescencia hasta la madurez. La representación de protagonistas femeninas y/o pertenecientes a minorías ha cuestionado, en los últimos tiempos, la supuesta universalidad de la forma tradicional, ofreciendo, desde la perspectiva del género y la etnicidad, variaciones sobre la historia de maduración.

postulan una búsqueda de los orígenes en tiempos pasados (Aztlán) para asentar una genealogía, tal como *Peregrinos de Aztlán* (1974) de Miguel Méndez y *Heart of Aztlán* (1976) de Rodolfo Anaya. La narrativa de asimilación aceptaría la colonización; la otra propone un proyecto alternativo de descolonización. El regreso a Aztlán, de hecho, cuestiona el tiempo lineal progresivo de la modernidad. Constituyó un momento de empoderamiento para re-memorar una comunidad y de ese modo representó un paso fundamental para la autoafirmación, construyendo, no obstante, una identidad localizada en un mito, una inscripción temporal en el pasado. Mientras que la narración de Rodríguez postula un paso hacia adelante, donde/cuando la memoria se pierde como condición para la llegada a la modernidad, las narraciones míticas de Anaya y Méndez tratan de un movimiento hacia atrás, una recuperación de la memoria que hará posible un "otro" futuro, en el que el yo entre a la "modernidad" culturalmente completo pero esencializado, es decir, desde una noción fija de identidad cultural nacionalista.

Al privilegiar una categoría espacial, las narraciones de Cisneros, Mora, Cantú y Ponce cuestionan las concepciones teleológicas del progreso, es decir, los relatos de asimilación, además del espacio y los paradigmas nacionalistas míticos y esencialistas, concebidos desde perspectivas patriarcales. En este sentido puede considerarse que abren un espacio alternativo que considera lo temporal mediante el lugar. Abren un espacio en el que el tiempo se localiza en un sitio representado y representable, elaborando una identidad construida y localizada en la historia, que trasciende las identidades también contestarias pero esencializadas localizadas en el mito.

Las cuatro narraciones elegidas construyen un yo en el espacio, utilizando diferentes estrategias narrativas. El sujeto narrador de la enunciación se construye en un presente de la narración (momento de (re)escritura del pasado) diferente al tiempo de la narración (cuando ocurrieron los sucesos de la historia). Esta construcción de la identidad mediante la escritura representa un momento sincrónico fijado a través del texto mismo. En sus recuentos, las autoras escapan de las tramas y descripciones de textos masculinos a medida que rescriben hogares y hábitats en barrios o fronteras, (re)trazando geografías y genealogías. En estos relatos autobiográficos/testimoniales, las autoras, cronistas de su tiempo, se colocan diferentes máscaras. Como "historiadoras" desentierran el pasado, como "etnógrafas" describen e interpretan patrones cul

turales, como "lingüistas" capturan el lenguaje de su tiempo/espacio, el trabajo que escritoras/narradoras/novelistas siempre han realizado. Se cambian los nombres a Esperanza o Azucena, una estrategia narrativa que establece una distancia crítica entre la persona del pasado que está siendo construida y la narradora que habla desde el presente de la narración e insiste en la verdad de la ficción sobre la verdad de la correspondencia con la realidad.

Se niegan a escribir un testimonio abierto que pueda ser leído como una ventana transparente a sus vidas, y se comprometen con las complejidades de la forma literaria. En estas narraciones de chicanas el relato individual que atesora detalles escogidos de la vida personal está fusionado con la memoria colectiva registrada por la escritora como testigo o historiadora (memorista⁸). Los relatos implícitamente desconstruyen las nociones de identidades esencializadas así como los sentidos cohesivos de la comunidad cultural. El retorno a la comunidad y la tradición no es nostálgico; se trata de un posicionamiento político feminista, fundamental para el reagrupamiento de una comunidad des(re)membrada. Es la lucha por una rescritura de la historia, "una búsqueda textual de la verdad, de la verdad en el discurso histórico" (Kazanjian y Kassabian 1993). Como afirman Erica Carter, James Donald y Judith Squares en su introducción -cuando comentan el artículo sobre literatura armenia de David Kazanjian y Anhid Kassabian-"la búsqueda de un suelo patrio no es una utopía inocente para ellos. El reconocimiento que estas búsquedas intentan lograr incluye una cierta posición narrativa de verdad histórica, que corresponde a temas políticos específicos que el reconocimiento hará posibles, por ejemplo, reparaciones (tal vez materiales: un suelo patrio; y si no, ciertamente emocionales: un espacio para sentir y sentirse justificado)" (1993: xiv-xv).

Las configuraciones espaciales en los textos de Cisneros, Ponce, Cantú y Hoyt apuntan hacia espacios de *colonización* tales como fronteras y geografías de exclusiones: barrios urbanos o comunidades rurales. Los relatos contrahegemónicos de estas escritoras *questionan* la *marginación* de un pueblo y también el espacio de la domesticidad, que puede verse ya sea como contenedor o como la base para una nueva manera de pensar la comunidad y la familia. Ambos se vuelven los

⁸En español en el original. N. de la T.

sitios para escribir al yo, nuevas cartografías en las que el espacio implica un territorio físico, social y político. En la siguiente sección, reconstruyo las formas en que están mapeadas estas historias y las formas en que se inscriben el género y la cultura en el espacio del texto, y cómo la concatenación de hechos y la elección de entramado afecta la naturaleza de la historia narrada y la constitución del sujeto construido en el proceso.

Distritos urbanos

En *House on Mango Street* de Sandra Cisneros, la conciencia de la marginalidad es central. No existe nostalgia en su relato, no hay ilusiones pasadas, no hay celebración de la comunidad. El acto de recordar se vuelve reminiscencia y nombramiento doloroso de la marginalidad, la desigualdad, la injusticia y la pobreza sufridas en el barrio. El deseo y los sueños de escapar de la protagonista están registrados junto con la conciencia de no querer olvidar sus orígenes a medida que vuelve sobre sus pasos para regresar al sitio de su niñez, un punto de origen y de destino. La protagonista/narradora no se involucra en una idealización del hogar o del barrio. Esperanza, crítica de la subordinación femenina, desconstruye los relatos masculinos que celebrarían la camaradería del barrio.⁹ Recrea vívidamente escenas que muestran cómo ni las calles ni los hogares son espacios/lugares seguros para las mujeres bajo el patriarcado y también se niega a aceptar el "lugar frente a la ventana" que la bisabuela ocupaba. Las preocupaciones de Cisneros sobre el espacio están vinculadas tanto con las maneras en que se ha restringido a

⁹ Cisneros dice sobre Esperanza: "Sí, quiere salirse, ve el barrio como algo muy amenazador, y con razón. Lo escribí como reacción en contra de esa gente que quiere hacer ver nuestros barrios como Plaza Sésamo, o lugares realmente cálidos y hermosos. Los barrios pobres pierden su encanto cuando oscurece, de verdad. Es agradable ir de visita a un barrio pobre, pero si tienes que vivir ahí todos los días, y vértelas con la basura que no se recoge, y con chavos asesinados en tu patio trasero, y gente que entra corriendo por tu puerta en la noche, y ratas y casas mal construidas, pierde su encanto muy rápidamente. Escribí sobre ello en el sentido más real que conocía, como una persona que camina por esos barrios con una vagina. Lo vi de manera muy diferente a todos aquellos machos que están escribiendo todos esos relatos de porquería sobre sus barrios" (Rodríguez Aranda 1990: 69).

las mujeres en el patriarcado para asumir un "lugar" en el hogar (esfera privada) y en la sociedad (sumisas), como con las casas ocupadas por las clases marginadas en estos ambientes "fuera de lugar".

Iconoclasta, la narradora critica las condiciones de vida en las que sobreviven la mayoría de las familias no privilegiadas. Los valores, rituales y celebraciones familiares se observan con una mirada externa/ interna que afirma sus raíces culturales pero se niega a aceptar la marginalidad. La protagonista siempre es crítica de la opresión, no importa de dónde provenga. El hogar aquí no es hogareño, y está sucio y hacinado.

Pero la casa de Mango Street no es como la pintaban, en absoluto. Es pequeña y roja con unos escaloncitos al frente y unas ventanas tan chicas que parece que se están aguantando la respiración. Los ladrillos se están deshaciendo en

algunas partes, y la puerta delantera está tan hinchada que la tienes que empujar con mucha fuerza para poder entrar. No hay patio enfrente de la casa. La parte trasera es un garaje pequeño para el coche que todavía no tenemos. Hay escaleras en nuestra casa, pero son las escaleras ordinarias que parten del recibidor; sólo hay un baño, muy chiquito. Todos compartimos con alguien la recámara [...] el tercer piso, la pintura desprendiéndose, barrotes de madera

que Papá había clavado en las ventanas para que no nos fuéramos a caer (8-9).

La descripción de Cisneros responde a realidades vividas y a la tradición literaria de autores que reconstruyen las mansiones deseadas o habitadas durante la niñez -mansiones que van de Manderley a Tara, Cumbres Borrascosas, Thornfield y la Casa de los Siete Tejadillos. Paradójicamente y de manera intencional, la casa no literaria de Mango Street sirve, como en la tradición anglo-europea, de depósito de recuerdos y se convierte en una imagen literaria muy poderosa.

Un hogar puede ser un lugar de origen o un lugar de destino y la narración circularmente estructurada de *House on Mango Street* rompe con la linealidad y la idea de progresión o de viaje progresivo fuera del barrio y su cultura hacia la sociedad dominante. Una narración de asimilación e integración progresiva hacia el orden dominante estaría mejor representada por *Hunger for Memory* de Richard Rodríguez o *When I Was a Puerto Rican (1993)* de Esmeralda Santiago. En esas narraciones autobiográficas la estructura lineal deja ver una ideología liberal según la cual la educación y el conocimiento del inglés, en detrimento de la cultura nativa, permite al protagonista asimilarse y alcanzar la mismidad. Estas son *Bildungsromans*, novelas de evolución personal, a pesar de la historia, como en Richard Rodríguez, de una persona privada de sus derechos civiles, que en la novela (no necesariamente en la vida, pues

los autores tienen sus libros para marcarlos como marginales) demuestra el poder de la voluntad individual para lograr la autorrealización.

Cisneros no acepta este entramado. Sus historias no pretenden una estética realista (documental) aunque insistan en la verosimilitud. Se coloca a los personajes en situaciones específicas, pero la ausencia de detalle realista y su sentido poético del lenguaje desvían nuestra atención de cualquier referente verificable. No se nos pide como lectores que nos identifiquemos con tal o cual ciudad, personas o sucesos como entidades fácticas. Al llamar Esperanza a su protagonista de la infancia, Cisneros crea, por un lado, una distancia para recordar a la niña que fue y se asigna el papel de un yo que está más interesada en transmitir como verdaderas las condiciones de opresión de las que fue testigo que en construir un yo que pueda ser leído como una correspondencia transparente y "verdadera" con una realidad vivida. Esta estrategia reconduce nuestra mirada hacia adentro, al sitio de producción textual que elabora lo que parece ser una escena intemporal, una geografía siempre presente de exclusión" que narra los encuentros cotidianos y constantes de gente que lucha por sobrevivir.

La narradora distanciada y crítica no hace una equiparación entre victimización y bondad, sino entre victimización y un sistema que es injusto. La estructura circular da al lector un sentimiento de desesperación y entrapamiento que subraya el hecho de que aunque Esperanza haya escapado, otros no pudieron hacerlo. Se han quedado atrás

lo En una entrevista Cisneros dice: "Lo que estoy haciendo es escribir historias verdaderas. Todas son historias que he vivido o que me han contado o de las que he sido testigo, historias que me contaron... En la ciudad de Iowa decidí escribir sobre algo muy lejano, mi niñez ... Algunas de estas historias le sucedieron a mi madre, y las combiné con algo que me sucedió a mí... Algunas de estas historias eran de mis estudiantes cuando fui consejera; las mujeres confiaban en mí y yo me sentía tan abrumada por mi incapacidad para conectar con sus vidas que escribía sobre ellas" (Rodríguez Aranda 1990: 64).

¹¹ David Sibley dice en la "Introducción" a *Geographies of Exclusion* que: "Puesto que el poder se expresa en la monopolización del espacio y la relegación de los grupos más débiles de la sociedad hacia ambientes menos deseables, cualquier texto sobre la geografía social del capitalismo avanzado debería preocuparse por la cuestión de la exclusión[...]. La geografía humana, en particular, debería preocuparse de crear conciencia sobre la dominación del espacio en su crítica a la cultura hegemónica. Para ir más allá de los mitos que aseguran la hegemonía capitalista, para develar prácticas opresivas, es necesario examinar las suposiciones sobre inclusión y exclusión que están implícitas en el diseño de espacios y lugares" (1995: ix-x).

y todavía están ahí, como Sally que **se casó y el** marido "ni siquiera la deja mirar por la ventana", así que ella "se queda sentada en casa porque tiene miedo de salir sin su permiso" (95). La transformación, en esta geografía de la exclusión, no se refiere a posibles huídas a través de la ambición individual. Este entramado marca una diferencia con la literatura del triunfo individual trazada por Rodríguez y Santiago en donde la voluntad de autorrealización es el mensaje. El acto de recordar de la protagonista es doloroso. Constituye el retorno mismo, ya que en el proceso de escritura, Esperanza construye un sujeto en el presente, un sujeto agente que vuelve evidente su intervención, mediante la escritura, en el cambio social. En la disposición cronológica (historia), la protagonista de Cisneros tiene éxito, pero la disposición artística (estructura circular) apunta a que se preste atención a las dinámicas en juego en el barrio, es decir, en los barrios que quedan atrás. El enfoque de la ficción autobiográfica se desplaza de la persona que se fue a aquellos que quedan atrapados, debido a prácticas racistas, clasistas o sexistas excluyentes, provenientes tanto de afuera como de adentro. La protagonista continúa, sin embargo, identificándose -aunque sea de manera crítica- con su comunidad cultural. El patrón conflictivo entre lealtad a la comunidad y lealtad al yo se resuelve simbólicamente. El tema cuestiona a la vez que afirma el dicho "el hogar está donde está el corazón". Este es un lugar no hogareño que se queda fijado en el espacio afectivo de la memoria de la sujeto que escribe, y en el lector y lectora, por extensión.

Su intensa añoranza por otro lugar no debe interpretarse como un deseo de movimiento para unirse al orden dominante, sino como un movimiento hacia la emancipación, un escapar de los dominios privados asignados por el patriarcado y un ingreso al espacio público de la escritura. Publicar se convierte en un acto de desafío en una cultura en la que a "una mujer que publica" se la reprende por ser una "mujer pública",¹² una mujer malvada que cuestiona las posiciones sancionadas por una sociedad todavía dominada por el hombre. Una cita de Aída Hurtado, que explica el poema "Letting go" ("Soltando") de Gloria Anzaldúa se refiere directamente a este acto independiente de autonacimiento:

¹² En español en el original. N. de la T.

Amarse a sí misma como mujer es un acto revolucionario. Reclamarse a una misma se ha dado para las feministas chicanas a través del amor a sí mismas no como un involucramiento narcisista y egoísta, sino como un acto político que valora lo que el patriarcado ha devaluado. Las feministas chicanas proclaman que la redención no se logra a través de los hombres, sino al no aferrarse a la ilusión de seguridad que resulta de ser escogida por un hombre (1996:89).

La prosa temprana de Sandra Cisneros, escrita en 1984, anticipó, energizó y se puede decir que abrió el camino para las ficciones autobiográficas tanto posmodernas como postoccidentales. Cisneros escribe su vida como una ficción, es decir, mediante su estrategia de escritura autoconsciente, retratando a la niña que fue y a la escritora en la que se estaba convirtiendo. Coloca en primer plano la naturaleza ficticia y siempre textual de la empresa autobiográfica o cualquier intento de construir la identidad autónoma. Cuando escribió, el acceso de las mujeres a la educación formal y a una conciencia más clara de su situación había creado los espacios desde los cuales emergió un corpus importante de escritura que ahora ha encontrado un público internacional igualmente extenso.

En ese momento, tales escritoras no podían prever la caída del muro de Berlín, la desintegración de la Unión Soviética, o los enormes cambios acarreados por las políticas públicas del neoliberalismo y la política de la globalización. La década de los noventa estuvo marcada por una gran fluidez, movilidad, desplazamientos y reposicionamientos. Con las continuas diásporas provenientes del Sur, que forman comunidades en los Estados Unidos, cuyas culturas mantienen fuertes lazos con sus lugares de origen y establecen circuitos regulares de comunicación, las líneas originales y arbitrarias de demarcación se vuelven menos claras. Estos movimientos han ocurrido siempre, pero en este cambio de siglo es de tal magnitud que está acelerando los vínculos entre naciones y entre comunidades diaspóricas y sus lugares de origen. El crecimiento de otras poblaciones latinas y el uso del idioma español traen consigo una energía renovada que continúa generando una literatura plena de riqueza. Estos cambios en las prácticas lingüísticas y de escritura están descentrando la hegemonía occidental (europea y angloamericana) a medida que los latinos continúan hablando cada vez más claramente desde estos espacios contestatarios.¹³

¹³ Véase Rosaura Sánchez para el papel que el idioma español desempeña en las comunidades latinas que ella considera "una población heterogénea, políticamente

Regiones fronterizas

Canícula de Norma Cantú mapea un territorio que desafía los límites políticos nacionalistas. La obra re-traza una geografía cultural que, como las tierras fronterizas descritas por Anzaldúa, se refieren literal y metafóricamente a los efectos del desplazamiento de la colonización en 1848 y en el periodo anterior. Incluso si la gente se quedaba en ese "espacio", ahora compartido, se fracturaba el sentido de lugar sostenido por los pueblos de ascendencia mexicana y enraizado en la historia cultural, en las leyendas y en la lengua, y ello debido a la imposición de la lengua colonizadora y la alfabetización cultural concomitante. El desplazamiento *in situ* transforma lo que una vez fue "el suelo patrio" en un sitio contestado de lucha. La descripción literal y literaria de las "tierras fronterizas" económicamente deprimidas en donde sus habitantes han sobrevivido a linchamientos, incendios, violaciones y otras agresiones, bloquea cualquier lectura que pudiera exaltar los espacios fronterizos. La zona de la frontera, sin embargo, puede leerse metafóricamente como un lugar que emblematiza las relaciones sociales implicadas en su geopolítica.

La historia ni sentimental ni nostálgica de Cisneros, ubicada en un espacio innombrado (aunque leamos Chicago), postula desde la perspectiva de una sujeto nómada la búsqueda de un lugar que pueda llamarse hogar, lejos del patriarcado y la pobreza. El texto de Cantú ubica una identidad que está recuperando su sentido de un lugar/en su lugar mediante la memoria. Ambos textos son actos contradiscursivos en la medida en que hablan sobre la naturaleza exclusionista del discurso del estado-nación que fuerza "al otro" a una marginación configurada como un espacio exterior, es decir, fuera de los centros de poder. Aun cuando la protagonista Esperanza llega a escribir, es una escritura que la lleva de vuelta una y otra vez al lugar de la ausencia de privilegios. El deseo de tener un hogar y de sentirse satisfecha no es un acto transformador en el texto, puesto que la escritora parece estar en un aprieto, siempre anticipando una casa/morada acogedora en el futuro, siempre regresando a la casa de Mango Street. Atrapada entre el recuerdo y el

fragmentada, pero unida por una historia de conquista y colonialismo, por una historia de proletarización y desempoderamiento en este país y, en gran medida, por una lengua común" (1998: 111).

deseo, la protagonista/escritora poética habita un presente eterno e interiorizado que contiene tanto el pasado como el futuro.

Carícula de Norma Cantú re-centra el área marginal de la frontera para hablar desde su naturaleza heterogénea, desafía los discursos monolíticos y oficialistas de ambos estados-naciones y escoge una estética realista en absoluto tradicional. La narración de Cantú establece un espacio fronterizo transnacional contenido, documentando una región y su pueblo. No es menos experimental que Cisneros en su autografía. Con el disfraz o tras la máscara de un nombre inventado, Azucena, reconstruye su vida bilingüe y bicultural en la frontera. La narradora/protagonista se distancia a sí-misma como autora de sí-misma como protagonista, para re-memorar y recrear un área situada en ambos lados del Río Grande/Río Bravo llamada Laredo y Nuevo Laredo y para re-establecer su yo/restablecerse a sí misma. Este reposicionamiento reclama simbólicamente un territorio perdido y recupera sus voces e imágenes silenciadas. Habla desde una persona diferenciada - Azucena-, no sólo para subrayar la naturaleza mediadora de la autobiografía, porque Cantú, como Cisneros, está participando en lo que Walter Mignolo, describe como referencia a los escritos de Rigoberta Menchú, "La creencia en la verdad de la actuación en vez de la verdad de la representación, una creencia que distingue entre las epistemologías hegemónicas que acentúan la denotación y la verdad, y las epistemologías subalternas que acentúan la puesta en escena y la transformación" y "que señala las intenciones y la lucha por el poder" (2000: 26). Cantú nos advierte que "lo que puede parecer autobiográfico no siempre lo es", pues

muchos de los sucesos son completamente ficticios, aunque otros pueden ser ciertos en un contexto histórico. Aunque pueda parecer que éstas son las historias de mi familia, no lo son precisamente y, sin embargo, sí lo son. Pero es que, como asegura Pat Mora, la vida *en la frontera*¹⁴ es realmente cruda y las historias de tal vida, aunque probablemente ficticias, son más ciertas que la verdad (1997: xi).

En *Canícula*, la contemplación de fotografías de familia desata los recuerdos. Este acto de re-membranza de una comunidad está vinculado implícitamente con el momento en que, en Madrid, la narradora se entera de la muerte de Roland Barthes y lee su libro sobre fotografía, *La cámara lúcida*. La teoría no es el único motor que pone en marcha su

¹⁴ En español en el original. N. de la T.

imaginación, sino otro acto complementario y que compete con el primero. Mientras la protagonista mira el álbum de su amante y escucha su voz narrar y recordar las historias que las fotos inspiran, se despierta su imaginación a una manera diferente de escritura del yo en comunidad. Silvia Molloy señala que incluso las autobiografías se alimentan de otros textos y no sólo de vidas para su montaje, y estos textos invitan a una lectura intertextual.

Las narraciones de viaje, los relatos de diverso tipo en primera persona, los testimonios, diarios, autobiografías, todos los géneros o modos híbridos de representación que llevarían al lector a creer que está tratando con recuentos no mediados de la vida real narrados por individuos reales, no son la excepción: estos modos de estructurar la realidad mediante la escritura, que afirman no obedecer a estructuras preconcebidas también dependen de una prefiguración textual (aunque no escrita a veces). La dependencia no significa aquí la observancia estricta de un modelo o una forma servil de imitación, sino referencia a una confluencia, a menudo incongruente, de posibles textos que el escritor o escritora utiliza como un trampolín literario, una manera de proyectarse hacia el vacío de la escritura, aun cuando esa escritura se refiera directamente a uno mismo (1991: 16-17).

Dentro de la reconfiguración espacial de la frontera, la narradora organiza y recrea la voz/oralidad (un habla), produce un manuscrito (una escritura), y presenta fotografías (una mirada) para crear un registro de su gente y su comunidad. Éstos se vuelven los medios necesarios a través de los cuales una comunidad situada fuera de la representación puede ser recordada. Desde la distancia, desde España -el "viejo mundo"-, dirige su visión a un espacio situado en el "nuevo mundo". España sigue conectada mediante el lenguaje y la cultura, y este nuevo espacio fronterizo todavía no ha sido narrado ni representado. No puede guardarse silencio sobre esto. El uso de la fotografía puede ser subversivo, dice Roland Barthes, "como que la Fotografía es contingencia pura y no puede ser otra cosa (siempre hay *algo* representado) - contrariamente al texto[...]1. En el fondo la Fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es *persuasiu'* (1990:68,81). Cantú piensa desde las fotografías. Su propósito es evidente: narrar una geografía y un pueblo dentro de un espacio/tiempo históricamente específicos, su espacio/tiempo, y fijar en el tiempo sus imágenes olvidadas, sus historias y saberes no contados. Las personas antes desconocidas -que no han sido fotografiadas por el hecho de que sean famosas- se ven ahora inmortalizadas y dotadas de estatus, circulando en la esfera pública de la producción cultural. Las palabras de Roland Barthes iluminan este aspecto:

La Fotografía no dice (forzosamente) lo que ya no es, sino tan sólo y sin duda alguna lo que ha sido. Tal sutileza es decisiva. Ante una foto, la conciencia no toma necesariamente la vía nostálgica del recuerdo (cuántas fotografías se encuentran fuera del tiempo individual), sino, para toda foto existente en el mundo, la vía de la certidumbre: la esencia de la Fotografía consiste en ratificar lo que ella misma representa. [...] Lo importante es que la foto posea una fuerza constativa, y que lo constativo de la Fotografía atañe no al objeto, sino al tiempo. Desde un punto de vista fenomenológico, en la Fotografía el poder de autenticación prima sobre el poder de representación (1990:153-155).

Cantú juega tanto con los aspectos representacionales como con los aspectos ficticios de la narración de un yo desde el presente, llamándose Azucena, y, sin embargo, al mostrar la foto de su pasaporte insiste en que la auténtica Azucena es ella misma. La foto es su yo "verdadero" aun cuando está falseada con otro nombre. Como discurre Barthes, la fotografía en general no es metafórica; lleva a su referente consigo (1990: 32-33).

En su entramado, *Cariñala* constituye un proyecto diferente a las excelentes ficciones autobiográficas de Julia Álvarez *How the Garcia Girls Lost Their Accents* (1991) o *Dreaming in Cuba* de Cristina García (1992). Sus narraciones demuestran cierta tensión en las travesías entre las islas de El Caribe y la tierra firme. En *Cariñala* no existe conflicto en el ir y venir de una cultura a otra puesto que el territorio trazado es un área geocultural arbitrariamente separada, pero que contiene a un pueblo asentado y con raíces cuyas prácticas lingüísticas fragmentan las nociones de pureza como lenguaje del imaginario cultural. El español, su leyenda, tradiciones y visiones de mundo, se infiltra para fragmentar la lengua impuesta y sus legados, creando lo que Mignolo, siguiendo a Anzaldúa, llama el bi-lenguamiento "como el momento en que una 'lengua viva' (como propone Anzaldúa) se describe a sí misma como un 'modo de vivir', en la intersección de dos (o más) lenguas [...] un proceso dialógico, ético, estético y político de transformación social y no de *ergia* que emana de un hablante aislado" (2000: 264-265).

Esto queda claro en el siguiente fragmento de Cantú:

Panchita venía todas las semanas con sus maletas llenas de *encargos* y para recolectar el dinero que le debían por la mercancía que le habían comprado. Ella era nuestra señora de Avon, en vez del "ding-dong" del timbre, escuchábamos

"*Ave María Purísima*", y mami o bueli o quien fuera que estuviera más cerca, respondía "*Sin pecado concebida*" (52. En cursivas, de aquí en adelante, lo que está originalmente en español).

l' En español en el original. N. de la T.

En este caso, la mente bilenguada es producto de la experiencia colonial pero, en el proceso, ha adquirido lo que Cherríe Moraga (1993) llama una "mente bicultural", una genealogía construida sobre memorias duales, articulada en dos lenguas. Al hablar sobre sus canciones, Cantú deja ver cómo construye sus recuerdos a partir de realidades y discursos vividos en dos lenguas:

Y después en casa, *declamando* para el Año nuevo y en las fiestas. Tino y yo poniendo a prueba nuestras habilidades de memorización, compitiendo para ver quién podía *declarar los* poemas más largos y recordar la mayor parte de la letra de canciones. En inglés y en español: "*El brindis del bohemio*", "*The Raven*", "*Por qué me dejé del vicio*", "*Anabelle Lee*", "*El seminarista de los ojos negros*", y así hasta la preparatoria cuando escribíamos la letra de nuestras canciones favoritas: "*La cama de piedra*", "*México lindo ,querido*", "*Sad Movies Made Me Cry*", "*Go Away Little Girl*" (62).

Puesto que el espacio vivido en la infancia de Cisneros se reconfigura como invivible, un espacio con el que no puede identificarse y que desea trascender, ella construye un yo fuera del espacio de enunciación. Cantú construye un yo en un espacio dichoso, ella es su espacio. Esto no quiere decir que no critique los racimos vividos o los sexismos peleados cotidianamente. En lo que parece ser un proyecto bastante diferente, participa en el acto de narrativización de las vidas de personas en un espacio geopolítico que fue colonizado, pero cuya cultura y prácticas cotidianas ella ve como afirmadoras de vida. Este nuevo remapeamiento del regionalismo cuestiona los discursos de homogeneidad del estado-nación y la historia anglo-occidental, la narrativa asimiladora del crisol de razas para privilegiar lo bilingüe, las prácticas bialfabetas y biculturales, que apuntan hacia prácticas lingüísticas multiculturales.

Esta historia geográfica/genealógica a través de fotografías se convierte en la historia de todos aquellos excluidos de la historia, los héroes y heroínas localizados en un espacio/tiempo. Ni migrantes ni inmigrantes, los personajes representan a las comunidades asentadas y enraizadas cuyas historias y presencia fracturan los discursos acerca de una cultura monolítica del estado-nación e implícitamente proponen una redefinición, que postula un nuevo concepto de nación y comunidad desde una política de la inclusión. A diferencia de las historias de migrantes en las que los espacios se vuelven representación territorializada, las historias, formadas por varias capas, de un pueblo con raíces indican un proceso de des/re/territorialización que implícitamente está apuntando a una comuni

dad que (simbólica y materialmente) se percata de su propio poder a medida que recupera memoria e historia.

El texto de Cantú constituye una nueva escritura regional que trasciende las viejas definiciones de regionalismo como "color local" (Jordan 1994). Ideológicamente, este "nuevo regionalismo" postula una historia regional y transregional compleja, en la que los legados del imperio han dejado su marca. El texto evidencia las consecuencias mundiales del capitalismo industrial, los efectos de fractura en la región causados por la reestructuración económica y el mantenimiento de un marco mental de adentro/afuera. También ofrece lecciones de perspectiva a medida que postula preguntas desde ambos lados -desde el Río Grande y desde el Río Bravo- tratando cuestiones de pureza y autenticidad, propiedad y decoro, legalidad e ilegitimidad. En el proceso, la narración rompe con las categorías tradicionales del yo y el otro, mismidad y diferencia, cultura nacional y extranjera. Desconstruye la teleología de la asimilación y establece un cuestionamiento radical al concepto mismo de distinción entre identidad y alteridad.

La cartografía de Cantú dibuja una geografía no oficial de exclusión que tiene su propio centro. La protagonista no la idealiza, pero tampoco tiene deseos de escapar o estar fuera de ella. Su historia muestra de manera consciente los mecanismos que la escritura explota, ilustrando las maneras erráticas y caóticas en que trabaja la memoria para recuperar el pasado. Desplazándose hacia atrás y hacia adelante desde el momento de la enunciación hasta el tiempo de la enunciación, cambia de personajes a medida que reúne y presenta sus recuerdos desde la niñez hasta la adulta que es al final de la historia. La historia, que adopta necesariamente la forma de una crónica, no tiene conclusión, es decir, no tiene cierre, está abierta al futuro. El "yo" se convierte en un "nosotros" al fusionarse el yo individual y la comunidad:

Y algunos de nosotros nunca nos vamos, y algunos de nosotros nunca regresamos.
Algunos de nosotros seguimos volviendo. Algunos de nosotros amamos y algunos odiamos,
algunos de nosotros amamos y odiamos a la vez nuestras
tierras fronterizas. Algunos de nosotros recordamos, algunos olvidamos (132).

Terrenos rurales

En *Hoyt Place*, Mary Helen Ponce (1993) aparentemente asume una es
trategia más tradicional, pues el texto vincula protagonista, narradora y

autora y se llama pura y simplemente una autobiografía. Su historia, sin embargo, es la antítesis de un yo individualizado en busca de la autodefinición o liberación. En su proyecto de recreación de las décadas de los cuarenta y cincuenta en Pacoima, California, construye un "yo" en la comunidad mexicano-americana de trabajadores agrícolas inmigrantes y migrantes en donde el espacio se vuelve un lugar reterritorializado. Aunque ve su historia como una "especie de historia social", dice, en una breve introducción al texto, que fue

escrita *de memoria*. Pensé en investigar la historia de Pacoima, la fundación del pueblo. A menudo mis hermanos y hermanas corrigieron uno o dos hechos, pero en su mayor parte escribí lo que recuerdo. El resultado final es una autobiografía, o relato de vida, pero también un relato comunal (x).

El calendario litúrgico del catolicismo ayuda a recordar el espacio, un espacio que para la narradora ofrece dignidad y esperanza a las poblaciones desplazadas. La territorialización de los trabajadores en lugares que tienen nombres en español habla de un origen que culturalmente los contiene y hace que la extranjería de la nueva tierra sea menos ominosa. La narradora comienza la reminiscencia de las historias escuchadas, recordadas o imaginadas, cambiando nombres, características y descripciones físicas de la gente para "no avergonzar ni lastimar a nadie"(x). Recrea las historias de una comunidad marginada por la sociedad anglosajona de la época que conforma a Pacoima o, como ella dice, "mi Macondo", aludiendo al trabajo y lugar literario creado en América Latina por Gabriel García Márquez.

La historia se narra cronológicamente, pero las secuencias están marcadas por el calendario ritual del catolicismo, es decir, la recurrencia eterna de actos y rituales. Esto configura y contiene a la comunidad recreada en una forma espacial apretadamente organizada en la que la niña recuerda una infancia feliz, vivida dentro de este orden social y moral. Es una geografía comunitaria. La historia simbólicamente resignifica las regiones rurales cuyas historias han sido malinterpretadas o han estado ausentes del imaginario literario.

Para aquellos que se preguntan por qué siento que la historia de mi vida merece ser discutida, por no decir publicada, déjenme decir que los mexicanoamericanos necesitan contar su lado de la historia para terminar con los estereotipos negativos. La mayoría de los mejicanos [sic] que vivían en Pacoima entre la década de los veinte y los cincuenta (cuando se tiraron algunas casas para construir los "proyectos") eran personas trabajadoras, decentes y honorables. Es por ellos que escribo (x).

Es, de seguro, una respuesta a las imágenes estereotipadas de *Tortilla Flat* de John Steinbeck y una reescritura femenina de *Y no se lo tragó la tierra* de Tomás Rivera.

La narradora mapea una comunidad cuyo ordenamiento espacial interno está regulado por la iglesia y el patriarcado. A pesar de que en ciertos momentos idealiza la comunidad, el calendario litúrgico que estructura la historia marca una geografía de inmovilidad dinámica. El movimiento ocurre pero se manifiesta como ciclos recurrentes, ya sean seculares o sagrados. La memoria construye los ritmos de la cosecha que marcan el paso del tiempo para los trabajadores agrícolas y migrantes de las áreas rurales. "En el verano muchas familias mexicanas de Pacoima cosechaban [...]. Piscar fruta *entre familia* era lo que hacía la gente en junio, julio y agosto; era la única manera que teníamos de incrementar los ingresos [...] de un padre" (169). La memoria también construye el espacio religioso de Mary Helen:

Los sábados íbamos al catecismo. *Cada sábado*, antes de las diez de la mañana, Concha, Mundo, Virgie y yo marchábamos calle arriba, cruzando el sendero que bordeaba el patio de doña Chonita, y llegábamos al patio de la iglesia, donde esperábamos a las monjas de hábitos negros que enseñaban *el catecismo* en la Iglesia del Ángel Guardián (188).

No existe transformación de las condiciones sociales de pobreza, de aislamiento y desigualdad de género. La novela autobiográfica termina con la menstruación de la narradora y en el punto de entrada al mundo "adulto". Ponce se niega a continuar su historia hasta el presente como un relato de éxito que exhibiría sus logros y las maneras en que escapó de la pobreza. En vez de ello, construye un espacio/tiempo específico en el pasado que no se lleva textualmente hasta el presente. Es la historia de la pérdida de la inocencia, la pérdida de un espacio sagrado y comunitario. Parece haber nostalgia por la comunidad, por el sentimiento de pertenecer a un espacio orgánico y holístico que pudiera otra vez asegurar una identidad estable.

Su ordenamiento, sin embargo, y la ausencia de intervención de la narradora adulta en el relato de la historia desde el punto de vista de la niña son más complicados de lo que parecen. Sólo hay dos fotografías -ambas fuera del texto literario: una foto de ella cuando niña en la portada y una foto de ella de la época en que se publicó el libro, en la solapa posterior. La ausencia de una protagonista autorreflexiva, posmodernista, que anuncie el carácter construido de su "yo" ficticio, no borra el ojo crítico de la autora adulta. Aun cuando habla sobre su niñez feliz, una

lectura cuidadosa revela la marginación sufrida por la población adulta. El ordenamiento espacial de Ponce presenta implícitamente una comunidad cuya marginación económica y étnica le impide una vida con mejores condiciones sociales.

Casi todos éramos gente pobre que agradecíamos la posibilidad de un dinero extra en el verano. Trabajar *entre familia* era exasperante para algunos. Familias enteras se veían obligadas a compartir una tienda o una pequeña choza. A medida que aumentaba la temperatura del verano, se inflamaban los ánimos y los niños se ponían irritables. A pesar de ello, la mayoría de las familias sí se acostumbraban a dormir de a tres en una cama (170).

Un tiempo suspendido en un espacio marginado, ya sea secular o sagrado, dice mucho sobre una sociedad jerarquizada en la que reinaba el patriarcado y una sociedad racista mantenía a la comunidad fuera de los centros de poder. De hecho, la falta de ironía y el ordenamiento espacio temporal se vuelven una representación autocrítica de una época en la que la niña no podía ver lo que la adulta puede interpretar en retrospectiva pero deja fuera del texto. El sentimiento de una comunidad cultural y la importancia de la memoria y la lengua no se abandonan, pero hay una crítica implícita a las estructuras de poder que impedían que el grupo pudiera avanzar hacia la legitimidad, la igualdad y la posesión de un sentido de futuro.

Si Cisneros recrea una geografía urbana de exclusión, Ponce reconfigura las geografías rurales de exclusión ocupadas por los migrantes desplazados, pero su Hoyt Place no se parece a la poco acogedora casa de Mango Street.

Los *mejicanos* [sic] de nuestro pueblo estaban orgullosos de sus casas y, cuando el dinero lo permitía, reparaban los techos ruinosos o pintaban sus *casitas* de colores brillantes. Se sentían particularmente orgullosos de tener un patio lleno de plantas y flores, y éstas crecían bien en la rica tierra californiana. Nuestra casa la construyó mi padre cuando él y mi madre y sus tres hijos mayores se mudaron de Ventura al Valle de San Fernando, allá por los años veinte (5,7).

El hogar y la comunidad se recuerdan con calidez y generosidad, y las prácticas cotidianas de sus pobladores se idealizan. Esto funciona puesto que todo está visto desde la mirada de una niña que se sentía cobijada y protegida.

Ponce, que actúa como narradora y protagonista, tiene la información y manipula los sucesos. Al presentar al "yo" de la narración como ella misma, aparentemente se niega a escapar del establecimiento de lo que podría aparecer como representación no mediada, y decide no es

condense tras una máscara que permitiría al lector olvidar su existencia real. Esto, por supuesto, puede leerse como otra estrategia más para crear "el efecto de lo real". El texto, sus 338 páginas, es rico en diálogo y detalle de las experiencias de la niña. Éstas están estructuradas en tres secciones, que van de la "Inocencia" al "Conocimiento" y conforman la novela tradicional de formación, el *Bildungsroman*, pero como en toda autobiografía -especialmente si es leída por lectores posmodernos-, se trata de un yo reconstruido. La siguiente cita de William Cronon apunta a la naturaleza manipuladora de la escritura, incluyendo la autobiografía, o tal vez aún más en ésta, puesto que el autor o autora es autoridad en el tema:

Es un lugar común de la teoría literaria moderna que la misma autoridad con la que la narración presenta su visión de la realidad se logra oscureciendo grandes porciones de esa realidad. La narrativa tiene éxito en la medida en que esconde las discontinuidades, elipsis y experiencias contradictorias que socavarían los significados buscados de la historia. Cualquiera sea su propósito explícito, no puede evitar un ejercicio disimulado del poder: inevitablemente sanciona ciertas voces mientras que silencia otras (1992: 1349-50).

La estructuración narrativa de Ponce elige esconder la voz y persona adultas en el presente de la enunciación, silenciando así la voz de la adulta y con ella el conocimiento que surge de la experiencia y la percepción sobre los hechos pasados. Esta es una presentación virtuosa que elimina cualquier interferencia del futuro. Irónicamente nos conduce en la dirección opuesta a la diseñada por su texto, es decir, nos lleva del "conocimiento a la inocencia". Insiste en que "voluntariamente suspendamos el escepticismo" para revivir con ella el momento de la niñez, sin que el futuro lo entorpezca. Ello hace que el pasado recreado cobre vida, un momento histórico que nosotros, como la niña, vivimos durante el tiempo que dura la lectura.

Provincias privadas

Pat Mora (1997) en *House of Houses* construye un yo en el espacio literal y metafórico de su hogar. Tal vez Mora tuvo el hogar que Cisneros deseó. Advertimos una diferencia de clase simbólica y marcada, ya que esta familia no sufre de condiciones de desplazamiento económico sino de disonancia cognitiva y discontinuidades culturales. Esta es una historia fronteriza que no trata sobre raíces, como en el caso de Norma Cantú, sino de desraizamientos y re-encaminamientos que construyen

una historia diferente e igualmente poderosa. Atrapada en la casa de los recuerdos, la narradora se vuelve prisionera de un paradigma de tiempo/espacio desde donde trae de vuelta a los muertos para contar las historias de una familia, desplazada de México durante la Revolución de 1910 y reasentada en El Paso, Tejas. Mora estructura un tiempo cautivo en el espacio de la casa familiar. Su narración no parte de Roland Barthes, como en Cantú, sino de Gaston Bachelard (1969) que ve la casa como el espacio de intimidad protegida. Narradora autorreflexiva, como Cantú y Cisneros, Mora teoriza a medida que narra. Habla desde la casa física y metafórica que sustenta y contiene su identidad pasada. Con sus recuerdos, Mora construye un yo mientras mapea una genealogía geográfica.

Los recuerdos, mediante la escritura, se reactivan desde un aquí y ahora a un allá y antes. Mora reconoce, como afirman David Morley y Kevin Robbins en su artículo sobre la identidad y la memoria, que las historias que nos contamos sobre nuestro pasado construyen nuestras identidades en el presente (1993: 9). Las historias se recuerdan mediante el calendario anual. Los capítulos van de enero a diciembre estableciendo nuevamente un tiempo circular contenido en el espacio de la casa. Los relatos convierten al lector en un público cautivo de las historias de varias generaciones. La casa tiene un jardín, que es descrito de acuerdo con las estaciones y se vuelve el único espacio de respiro en la casa de recuerdos antiguos. Ofrece un escape temporal ante la atmósfera encerrada y a veces sofocante de antaño, pero puesto que el jardín está diseñado como un patio interior y circular integrado a un plan arquitectónico integral (textual y contextual), vuelve inevitable la re-entrada a los cuartos que albergan los recuerdos y de los cuales la narradora no puede escapar hasta que mediante la rememoración exorcise al último espíritu/fantasma.

Aunque el texto comienza con una serie de fotografías de familia, enfatizando el pacto autobiográfico de correspondencia con las experiencias vividas, las fotografías y el árbol genealógico reproducido se convierten en los documentos que sirven como estrategia textual para verificar identidades. Como afirma Barthes en su estudio sobre la fotografía:

Era preciso ante todo concebir y, por consiguiente, si fuera posible, decir (incluso si se trataba de una cosa sencilla) en qué se diferenciaba el Referente de la Fotografía del de los otros sistemas de representación. Llamo "referente fotográfico" no a la cosa *facultativamente* real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa *necesariamente* real que ha sido colocada ante el objetivo y

sin la cual no habría fotografía. La pintura, por su parte, puede fingir la realidad sin haberla visto. El discurso combina unos signos que tienen desde luego unos referentes, pero dichos referentes pueden ser y son a menudo "quimeras". Contrariamente a estas imitaciones, nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa haya estado allí*. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. [...] lo que veo se ha encontrado allí, en ese lugar que se extiende entre el infinito y el sujeto (*operator o spectator*); ha estado allí, y sin embargo ha sido inmediatamente separado [...] (135-137).

Las fotografías incluidas como prefacio a la narración sirven como "evidencia circunstancial" para colocar en primer plano las voces perturbadoras que regresan del pasado para narrar sus relatos no contados. Se recrean voces y diálogos, como en *Hoyt Street*, que señalan el uso estratégico de la mimesis (representación), pero el yo narrador se mantiene ubicuamente presente a lo largo de la diégesis autorreflexiva (narración). Recorre los cuartos de la morada privada dialogando con los muertos convocados para habitar la casa-texto.

¿Cómo puedes tener hambre todavía, si estás muerto? La tía Chole canturrea su pregunta con la voz aguda que utiliza para los pájaros, niños y espíritus. "Ay, mi Raúl querido, ¿qué quieres?". "Yo le voy a traer algo, Tía", digo. En mi casa de sueños papá regresa, moreno, casi calvo, llenando el cuarto. "¿Qué quieres papi? ¿Café?"... "Tráeme un poquito de miel, Patsy", dice usando el nombre de mi niñez, viéndome a la vez en el pasado y en el presente... Mi padre se ríe, mastica sus galletas y se toma su café, me sonrío. "Cómo te está yendo, mi amor? ¿Todo está bien?". Yo quiero decir: ¿cómo puede estar todo bien si tú estás muerto? ¿Cómo puede ser que ya nunca voy a apoyarme en tu pecho, sentir tus brazos que me rodean, protectores, como la casa? (1-2).

La casa sí es acogedora, no como en Cisneros, pero afecta a la narradora de maneras contradictorias, haciéndola sentirse segura a veces y desvalida otras. Su búsqueda de sí misma deviene la búsqueda de orígenes, una entrada simbólica a la casa/matriz, una empresa ritual que la llevará a renacer. Registrando el paso del tiempo como el marcador seguro del paso de los pueblos, su texto habla de la imposibilidad de recuperar el pasado y las transmutaciones que trae consigo.

¿Por qué a mis cincuenta años decidí explorar esta casa y su jardín? Es efectivamente un lugar en el cual colocar las historias y las voces antes de que desaparecieran como las flores y las hojas desaparecerán en el viento allá afuera, voces que, percibidas como ordinarias, estarían desprotegidas, empujadas por el viento hacia el olvido. Puesto que la familia no está reunida geográficamente, usando las herramientas que conozco, creé un lugar acogedor para nuestros espíritus, un lugar para la comunión y la reunión, sin que sea necesaria una invitación; un espacio, como todos los espacios, tan real como decidamos hacerlo, lo suficientemente amplio para los espíritus familiares que se referirán a nosotros en el tiempo pasado, que pueden apelar a nosotros y crear

con nosotros lo que necesitan; el ciclo continúa, así como han habitado uno de nuestros cuerpos, habitan el cuerpo de la casa, una residencia terrenal compleja como nosotros somos residencias y residentes; el pasado, nuestro presente en la casa y el jardín con el canto del agua, bañada diariamente por el viento, transformada por la luz (272-273).

La narración circularmente estructurada y el lenguaje lírico de Mora crean el espacio para la introspección y la autorreflexión en un tributo que recuerda la obra de Proust, *En busca del tiempo perdido*, y *Recuerdos del porvenir* de Elena Garro (1963). Cisneros proyecta escapar de un lugar nada acogedor. Mora busca habitar un espacio lleno de fantasmas. Ponce imagina una casa alegre desde un presente distanciado. Para Cantú, es sólo un lugar llamado hogar. Todas finalmente construyen un "yo" que se siente en casa escribiendo, pues la escritura es, finalmente, su verdadera casa y destino final.

Las genealogías rescatadas en Cantú pertenecían todas a una cultura fronteriza ya híbrida y mezclada, cuyo territorio durante la colonización estadounidense cambió la perspectiva de quienes lo habitaban. En Mora, las historias narran un espacio de antes (México) y de después (Estados Unidos), una política de desplazamiento y dislocación cultural, un espacio que una vez fue mexicano e indígena y ahora se halla bajo la dominación anglosajona.

La casa conoce el sonido del Río Grande, río que durante siglos corrió ondulante a lo largo de este desierto de Chihuahua, el desierto más grande de América del Norte, antiguo lecho marino donde hace millones de años, la tierra emergió del agua, surgieron las montañas. Mujeres y hombres morenos conocían este río, se lavaban en él, sembraban con él, jugaban en él, dormían con su voz, mucho antes de que *conquistadores*, *historiadores* y *políticos* dividieran la tierra en países y estados, encauzaran el río para que se convirtiera en frontera (3).

Mora permite que la lengua del imaginario cultural se filtre, se niega a traducir el español cuando usa el bilenguaje para unirse a otras chicanas/ latinas en un proceso de creación de "otra lengua" que proviene del vivir entre dos idiomas. Esto no debe leerse sólo como un ejercicio estético bilingüe, sino como un "modo de vida" (Mignolo 2000: 264).

Yo añadiría que el uso del español en la escritura del yo de chicanas, valida implícitamente el lenguaje del imaginario cultural, estableciendo su valor como una lengua pública igual al inglés. El uso del inglés es también subversivo, puesto que las chicanas se apropiaron del idioma del colonizador para someter a juicio la larga historia de opresión y desacreditación de un idioma y una cultura. En una jerarquía de idiomas el español está cerca del inglés, dice Alfred Arteaga, y la presencia

de una tradición lingüística escrita y alternativa provoca una crisis para el Estados Unidos anglosajón puesto que "excluye la posibilidad de que el inglés tenga el estatus de único e indisputado modelo para el discurso estadounidense civilizado, pero también subraya varios mitos que están en el corazón mismo de la imagen del yo propagada por el Estados Unidos anglosajón" (1994:22).

En su libro de ensayos, *Nepantla: Essays from the Land in the Middle*,¹⁶ Pat Mora afirma,

Estos viejos argumentos de que los ciudadanos deben deshacerse de su lenguaje para "asimilarse" ya no funcionan en absoluto. Muchos de nosotros no somos inmigrantes. Este país tiene la oportunidad así como la responsabilidad de demostrar a este mundo en el que emergen gobiernos representativos, que alimentar la variedad es central, no marginal a la democracia (1993: 19).

Rutas para leer/tramas para escribir

A fines del siglo XIX, los escritores de América Latina iniciaron el movimiento literario llamado modernismo, una nueva estética que los liberaba de los modelos literarios españoles. Considerado el último movimiento descolonizador contra el dominio cultural español y las imágenes imperialistas de Estados Unidos, abrió el camino para la era dorada de la escritura latinoamericana del siglo XX. A fines del siglo XX, son los latinos y latinas -antes colonos colonizados, migrantes, exiliados o ciudadanos de semicolonias- quienes continúan mediante sus escritos este largo proceso de descolonización en contra tanto de los gestos de distanciamiento del hispanismo como de la política de asimilación anglosajona.

En los Estados Unidos, la década de los ochenta impulsó la así llamada "Década de lo hispánico" y reconoció la llegada de los latinoa

¹⁶ Nepantla es una preposición náhuatl que quiere decir "en el centro", y que puede ser usada como sufijo, Tlalnepantla (en el centro de la tierra), o como posposición Nepantla Tonatiuh (mitad del día). Los hablantes de náhuatl la utilizaban en el siglo XVI para describir su situación en relación con el colonizador español. "Estamos nepantla", decían respecto de su situación. Rubén Bonifaz Nuño, poeta mexicano y especialista en náhuatl, traduce la frase como "Estamos en un estado de espera. Ya no es el lugar que conocíamos, pero no sabemos todavía en qué se convertirá" (conversación con el autor en la Ciudad de México, 1990).

americanos a la escena literaria, al mismo tiempo que la literatura latinoamericana lograba una reputación internacional. Esta confluencia de las literaturas latinoamericana y latina es problemática y liberadora a la vez. Por un lado, tiende a esencializar y/o neutralizar las particularidades de las cuales surgen las diferentes literaturas y textos, mientras que por otra, propone una alianza estratégica y poderosa contra las concepciones hegemónicas sobre los pueblos y culturas del "tercer mundo". "En ciertos momentos", dice el crítico cultural y literario Román de la Campa, "se puede ver el potencial para un conflicto entre las tradiciones literarias británica e hispánica, maniobrando para ver cuál constituirá la verdadera precursora de un nuevo orden literario mundial" (1999: 14). La literatura latina complica esta afirmación intencionalmente provocadora y dicotomizada.

A comienzos del siglo ^{xxi} se vuelve necesario no sólo considerar la producción latina como una intervención político cultural, sino distinguir las diferentes historias de un pueblo heterogéneo que ahora cuenta con 30 millones de integrantes. Las diferentes producciones literarias de latinos y latinas de los Estados Unidos son de varias formas un proyecto colectivo de pueblos vinculados por historias, cultura, lengua e imaginario similares. Su literatura constituye un canon alternativo, un canon que está en proceso de remapear los terrenos culturales y literarios, que cuestionan una conceptualización monolítica del estacionamiento al dejar ver la porosidad de las fronteras literales e imaginarias.

Las escritoras chicanas que he estudiado -que han dejado de ser una sociedad silenciada- están en busca de lectores atentos de otros lugares, que deberían, de acuerdo con Doris Sommer "proceder con cautela" cuando leen "literatura de minorías" y no leer al otro como el mismo, sino de hecho leer las diferencias inscritas en el texto (ya sean culturales, lingüísticas o ideológicas). Sommer propone una lectura "particularista" en vez de una "universalista" que ni mantendría al "otro" como un exótico esencializado, ni asimilaría al "otro" a uno mismo, neutralizando o ensordeciendo finalmente la intervención del texto en realidades vividas.

La literatura particularista lógicamente competiría por ocupar el lugar de mayor importancia a la vez que mantiene alejados a los universalistas que reclamarían la coautoría. Pero nuestra tradición crítica [anglo-europea] toma las prácticas subdesarrolladas de la teoría de "recepción de lectura" como básicas e inobjectables. Las "estrategias de contención" que reclaman nuestra atención aquí defenderían la diferencia cultural como un valor en sí mismo. Es lo que

Jean Francois Lyotard llama el diferendo, el residuo terco que sobrevive en los márgenes del discurso normalizador. Reconocer que el residuo es la precondition para las negociaciones democráticas. La diferencia protege las identidades particularistas de la asimilación sin grietas: asimilación rima con neutralización y a veces también con aniquilación física (1999: xiii).

Sugiero que los textos de chicanas que he examinado quieren ser leídos en su diferencia, por familiares y extraños, como productos y productores de un imaginario colectivo, desenterrando selectivamente de un legado cultural así como construyendo nuevos rituales, patrones y recuerdos para compartir en el futuro. Los libros son hechos por las sociedades y construyen sociedades y, en ese sentido, esta literatura está abriéndose un espacio desde el cual pensar y ser, lo que Mignolo llama, "conocimiento fronterizo". Cita el libro de Anzaldúa, *Borderlands*, como "articulador de una poderosa estética alternativa y hermenéutica política, al colocarse en el cruce de tres tradiciones (hispanoamericana, náhuatl y angloamericana) y crear un sitio de enunciación en el que se mezclan diferentes maneras de saber y expresiones individuales y colectivas" (2000: 5). Modelado a partir de la experiencia chicana y deudor de la idea de "gnosis africana", dice Mignolo, "el conocimiento fronterizo es impensable sin la comprensión de la diferencia colonial. Aún más, es el reconocimiento de la diferencia colonial desde perspectivas subalternas lo que requiere un pensamiento fronterizo" (6). bell hooks llama a esto un "espacio de apertura radical", lo que Homi Bhabha define como "un contexto desde el cual crear comunidades de resistencia y renovación que cruzan las fronteras y cruzan doblemente los binarios de raza, género, clase y todas las categorías opresivamente otrizantes" (1994: 84). Bhabha lo llama un "tercer espacio de enunciación", el espacio transicional entre la colonización y su borradura, y Emma Pérez se refiere a ello como "el imaginario descolonizador" en donde "los silenciosos adquieren calidad de agentes" (1999: 33).

En las ficciones testimoniales autobiográficas que discuto, hay un rompimiento radical con los patrones retóricos encontrados tradicionalmente en la literatura autobiográfica. Como señala Nellie Y. McKay en referencia a la literatura de Zora Neale Hurston, la vida y la autobiografía no son lo mismo. Se utilizan estrategias y no verdades para construir las realidades vividas y para desconstruir el racismo (y, yo añadiría, el sexismo). Nos recuerda que Hurston no fue la primera escritora en crear una imagen que no ofrecía una lectura totalmente exacta del yo. Las discrepancias en las tres narraciones del yo de Frederick Douglass,

dice ella, estaban "menos interesadas en documentar hechos que en emplear estrategias retóricas que le permitían remplazar la identidad errónea que la cultura dominante le había conferido con un yo negro y corrompido igualmente ficticio" (1998: 180-181). Para Emma Pérez, las voces de las mujeres están creando un "feminismo del tercer espacio", una "práctica que pone en práctica el imaginario descolonizador" (1999: 33), y es aquí donde situó las prácticas contrahegemónicas de escritura del yo de estas chicanas.

Traducción: Cecilia Olivares

Bibliografía

- Anzaldúa, Gloria, 1987, *Borderlands La Frontera The New Mestiza*, Aunt Lute Book Company, San Francisco.
- Alarcón, Norma, 1981, "Chicana's Feminist Literature: A Re-Vision Through Malintzin/or Malintzin: Putting Flesh Back on the Object", en Cherríe Moraga y Gloria Anzaldúa (eds.), *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, Kitchen Table, Nueva York, pp. 182-190.
- Alarcón, Norma, 1996, "Conjugating Subjects in the Age of Multiculturalism", en Avery F. Gordon y Christopher Newfield (eds.), *Mapping Multiculturalism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. 127-148.
- Arteaga, Alfred, 1994, *An Other Tongue Nation and Ethnicity in the Linguistic Borderlands*, Duke University Press, Durham y Londres.
- Bachelard, Gaston, 1969, *The Poetics of Space*, Beacon Press, Boston.
- Barthes, Roland, 1990, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, trad. de Joaquín Sala-Sanahuja, Paidós, Barcelona.
- Bergland, Betty, 1994, "Postmodernism and the Autobiographical Subject: Reconstructing the 'other,'" en K. Ashley, Leigh Gilmore, y Gerald Peters (eds.), *Autobiography and Postmodernism*, University of Massachusetts Press, Amherst, pp. 130-166.
- Beverly, John, 1993, *Against Literature*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Bhabha, Homi K., 1994, *The Location of Culture*, Routledge, Londres y Nueva York.

- Blake, Debra J., 1997, "Unsettling Identities: Transitive Subjectivity in Cherríe Moraga's *Laing in the War Years*", en *alt. AutoBiography Studies* 12 (1): 72-89.
- Carter, Erica, James Donald, y Judith Squires (eds.), 1993, "Introduction", en *Space and Place Theories of Identity and Location*, Lawrence and Wishart Limited, Londres, pp. vii-xv.
- Cantú, Norma Elia, 1995, *Caricula*, University of New Mexico Press, Albuquerque.
- Castillo, Adela del, 1974, "Malintzin Tenépal: A Preliminary Look into a New Perspective", en *Encuentro Femenil 1 (2)*: 58-78. Reproducido en Rosaura Sánchez y Rosa Martínez Cruz (eds.), *Essays on La Mujer*, Chicano Studies Center Publications / University of California, Los Ángeles, 1977, pp. 124-149.
- Cisneros, Sandra, 1986 [1984], *House on Mango Street*, Arte Público Press, Houston. (*La casa de Mango Street*, trad. de Elena Poniatowska y Juan Antonio Ascencio, Alfaguara, México, 1995.)
- Cronon, William, 1992, "A Place of Stories: Nature, History and Narrative", en *The Journal of American History* 78 (March): 1347-76.
- De la Campa, Román, 1999, *Latin Americanism*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari, 1983, "What Is Minor Literature?", en *Mississippi Review* 11(3): 13-33.
- Derrida, Jacques, 1980, "The Law of Genre", *Glyph* 7: 203-4.
- Flores, Lauro, 1990, "Chicano Autobiography: Culture, Ideology and the Self", en *The Americas Review* 18 (2): 80-91.
- Harsock, Nancy, 1990, "Foucault on Power: A Theory for Women?", en L. J. Nicholson (ed.), *Feminism Postmodernism*, Routledge, Nueva York y Londres, pp. 157-175.
- Hurtado, Aida, 1996, *The Color of Privilege: Three Blasphemies on Race and Feminism*, The University of Michigan Press, Ann Arbor. Jan Mohamed, Abdul R. y David Lloyd (eds.), 1990, *The Nature and Context of Minority Discourse*, Oxford University Press, Oxford.
- Jordan, David M. 1994, *New World Regionalism Literature in the Americas*, University of Toronto, Toronto.
- Kaplan, Caren, 1992, "Resisting Autobiography: Out-Law Genres and Transnational Feminist Subjects", en Sidoni Smith y Julia Watson (eds.), *De/Colorizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography*, University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. 115-138.

- Kazanjian, David y Anahid Kassabian, 1993, "Naming the Armenian Genocide: The Quest for 'Truth' and a Search for Possibilities", en Erica Carter, James Donald, y Judith Squires (eds.), *Space and Place Theories of Identity and Location*, Lawrence and Wishart Limited, Londres, pp. 33-55.
- Márquez, Antonio C., 1990, "Self and Culture: Autobiography as Cultural Narrative", *Discurso* 7 (1): 51- 66.
- McKay, Nellie Y., 1988, "Race, Gender and Cultural Context in Zora Neale Hurston's *Dust Tracks on a Road*", en Bella Brodzki y Celeste Schenck (eds.), en *Life Lines Theorizing Women's Autobiography* Cornell University Press, Ithaca y Londres, pp. 175-188.
- Mignolo, Walter D., 2000, *Local Histories/Global Designs Coloridity Subaltern Knowledges and Border Thinking* Princeton University Press, Princeton.
- Molloy, Sylvia, 1991, *At Face Value Autobiographical Writing in Spanish America*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Mora, Pat, 1997, *House of Houses* Beacon Press, Boston.
- Mora, Pat, 1993, *Nepantla Essays from the Land in the Middle* University of New Mexico Press, Albuquerque.
- Morley, David y Kevin Robbins, 1993, "No Place like Heimat: Images of Home(land) in European Culture", en Erica Carter, James Donald y Judith Squires (eds.), *Space and Place Theories of Identity and Location*, Lawrence and Wishart, Londres, pp. 3-31.
- Moraga, Cherríe, 1983, "A Long Line of Vendidas", en *Lair in the War Years lo querunapaso por sus labios*, South End Press, Boston, pp. 90-145.
- Moraga, Cherríe, 1993, "The Breakdown of the Bi-Cultural Mind", en *The Last Generation: Prose and Poetry* South End Press, Boston, pp. 112-131.
- Paredes, Américo, 1958, *With His Pistol in His Hand A Border Ballad and Its Hero* University of Texas Press, Austin.
- Pérez, Emma, 1999, *The Dadaist Imaginary Writing Chicanas into History* Indiana University Press, Bloomington e Indiana.
- Perrault, Jeanne, 1995, *Writing Saves Contemporary Feminist Autography* 153 vols., University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Ponce, Mary Helen, 1993, *Haji Street: An Autobiography* University of New Mexico Press, Albuquerque.
- Pratt, Mary Louise, 1994, "Transculturation and Autoethnography: Perú, 1615/1980", en F. Barker, Peter Hulme y Margaret Iversen (eds.),

- Colonial Discourse/Postcolonial Theory* Manchester University Press, Manchester y Nueva York, pp. 24-46.
- Rivera, Tomás, 1983, "Mexican-American Literature: The Establishment of Community", en Don Graham *et al. (eds)*, *The Texas Literary Tradition: Fiction, Folklore, History* College of Liberal Arts / University of Texas / Texas State Historical Association, Austin, pp. 124-130.
- Rodríguez Aranda, Pilar E., 1990, "On the Solitary Fate of Being Mexican, Female, Wicked and Thirty-Three: An Interview with Writer Sandra Cisneros", en *The Americas Review* 18 (1): 64-80.
- Rosaldo, Renato, 1990, "Politics, Patriarchs, and Laughter", en Abdul R. JanMohamed and David Lloyd (eds.), *The Nature and Context of Minority Discourse*, Oxford University Press, Nueva York y Oxford, pp. 124-145.
- Saldívar, Ramón, 1985, "Ideologies of the Self: Chicano Autobiography", en *Diacritics* (Fall): 25-33. Es un capítulo de su *Chicano Narrative: The Didactics of Difference*, University of Wisconsin Press, Madison, 1990.
- Sánchez, Rosaura, 1998, "Mapping the Spanish Language along a Multiethnic and Multilingual Border", en Antonia Darder y Rodolfo D.Torres (eds.), *The Latino Studies Reader: Culture, Economy and Society* Blackwell Press, Malden, Mass., pp. 101-125.
- Sibley, David, 1995, *Geographies of Exclusion: Society and Difference in the West*, Routledge, Londres y Nueva York.
- Sommer, Doris, 1999, *Proceed with Caution, When Engaged by Minority Writing in the Americas* Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- White, Hayden, 1987, *The Content of the Form Narrative Discourse and Historical Representation*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- White, Hayden, 1973, *Metahistory The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, John Hopkins University Press, Baltimore y Londres.