

LA Palabra y EL Hombre

Revista de la Universidad Veracruzana



ABRIL - JUNIO DEL 2006
XALAPA, VER., MÉXICO

Apartado Postal No. 97

Xalapa, Ver., México

Director

Jorge Brash

Secretario Técnico

Luis Heredia

Consejo de Redacción

Elizabeth Corral Peña

Ramón Rodríguez

Rodolfo Mendoza Rosendo

Comité Editorial

Félix Báez-Jorge

Carmen Blázquez Domínguez

Carlo Antonio Castro

Emilio Gidi Villarreal

José Luis Martínez Morales

José Luis Martínez Suárez

Mario Muñoz

Sergio Pitol

José Velasco Toro

Guillermo Villar González

Miembros Fundadores:

Gonzalo Aguirre Beltrán, rector

Sergio Galindo, director

La Palabra y el Hombre No. 138

Abril-Junio del 2006

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Rector: Raúl Arias Lovillo

Secretario Académico: Ricardo Corzo Ramírez

Secretario de Administración y Finanzas: Víctor Aguilar Pizarro

Directora Editorial y de Publicaciones: Celia del Palacio

Precio del ejemplar: \$75.00 / Suscripción: \$ 300.00. En el extranjero:
100 Dlls. Correspondencia: Apartado Postal 97, Xalapa, Ver., México.
Tel. y fax: 0128174435.

La revista no se hace responsable por textos no solicitados.

Impreso por Publidisa

La construcción de la identidad y la solidaridad a través de una narrativa poética y cultural

Leticia García Argüelles

Yo no soy bonita, ni lo quiero ser,
porque las bonitas se echan a perder.

DICHO POPULAR

LA RECREACIÓN DE LA EXPERIENCIA FEMINISTA Y LA
TRANSGRESIÓN COMO PROYECTO DE ESCRITURA

La literatura chicana tuvo un momento importante con la publicación de *La casa en Mango Street* (1995) de Sandra Cisneros,¹ quien originalmente la escribió en inglés (*The House on Mango Street*, 1984). Esta obra ha sido una de las más leídas y traducidas y, cronológicamente, la primera de las cuatro que se comparan en esta tesis. Sandra Cisneros escribió una historia sobre la experiencia latina en Estados Unidos, con un lenguaje poético que da vitalidad a la literatura chicana contemporánea dentro de la comunidad mexicanoamericana y en la cultura estadounidense.

La casa en Mango Street es un texto breve y con una estructura aparentemente sencilla, pues a primera vista es un conjunto de cuarenta y cuatro cuentos o viñetas, entrelazados por la voz de la protagonista

¹ Las citas corresponden a la edición en español traducida por Elena Poniatowska y Juan Antonio Ascencio.

y narradora, Esperanza Cordero, quien configura su identidad en un recorrido por su infancia, la cultura latina y sus deseos individuales; no obstante, es un texto más complejo en relación con las ambigüedades de los usos autobiográficos.

Estas ambigüedades entre la autobiografía y la ficción muestran el entrelazamiento de la vida de la autora, Sandra Cisneros y su protagonista, como una estrategia del yo narrativo y su autorrepresentación.² La protagonista, al igual que Cisneros, vivió su niñez en un barrio urbano de la ciudad de Chicago y pertenece a una familia de herencia mexicana.³ Estos datos biográficos, junto con algunas marcas que deja la autora dentro del libro, permiten al lector eslabonar ambas historias, la del referente histórico y la del personaje literario.

En la versión en inglés de esta narrativa existen algunas marcas de la autora; por ejemplo, al inicio aparece una página de citas del mismo texto pero sin aludir a Esperanza y, al final de todo el libro, se insertan algunos datos biográficos de Cisneros. Aunque esto es común en muchas publicaciones, tales referencias intratextuales “constatan” y mantienen las similitudes entre la autora y la narradora dentro del mismo libro. Es decir, a lo largo de la lectura sabemos que se refiere a un personaje de ficción, pero existe una reconstrucción intencional de la historia de vida

² La crítica literaria ha contemplado la lectura autobiográfica, relacionando la vida de la autora y la de la narradora. Véase “Sandra Cisneros. Chicago, Illinois, January, 28, 1982”, en Wolfgang Binder, ed., *Partial Autobiographies. Interviews with Twenty Chicano Poets*, Erlangen, Palm & Enke, 1985, pp. 54-74 y “My Wicked, Wicked Ways: The Chicana Writer’s Struggle With Good and Evil or Las Hijas de la Mala Vida” (ponencia en la Convención de MLA, Chicago 1985) y Yale University (primavera de 1986). Si se revisara la bibliografía ensayística de Cisneros se trazaría este puente entre la escritora y la crítica literaria, entre la vida y la obra como una forma de crear.

³ Cisneros nació y creció en Chicago. Su padre era de la ciudad de México y su mamá de Chicago. Perteneció a una familia de la clase trabajadora y fue la única mujer de seis hermanos. Frecuentemente cambiaban de casa, de un barrio a otro. Pudieron pagar un pequeño departamento en un barrio puertorriqueño, al lado norte de Chicago. Este escenario fue la inspiración de su texto, publicado en 1984 y con el cual ganó el Premio Columbus American Book Award en 1985. Su obra apareció al principio en varias revistas, sobre todo poemas como “Roosevelt Road” escrito en 1977, “My Wicked, Wicked Ways” en 1978, *Bad Boys*, *Woman Hollering Creek and other Stories* (1991). Actualmente ella es una de las escritoras chicanas que ha recibido más premios y reconocimiento por su trabajo (Joysmith, 1993b; Cisneros, 1993; Magaña, 1992).

a través de la imaginación. Es importante advertir aquí que el manejo del inglés constituye una estrategia política para las chicanas.

La casa en Mango Street no es una autobiografía tradicional —como sí sucede con *Calle Hoyt* y, de alguna manera, con la primera lectura de *Canícula*—, sino como un texto de ficción que recurre a lo autobiográfico para crear una apertura del género y desubicar a su texto, creando un estilo propio e híbrido al catalogarlo como: novela, conjunto de cuentos o viñetas, o relato de crecimiento, lo que evidencia el uso de varios recursos narrativos.

La estrategia de Cisneros es más parecida a la de Erlinda Gonzales-Berry que a la de Mary Helen Ponce, ya que aquella escribe la vivencia como neomexicana y utiliza el personaje Marina; mientras que ésta usa su nombre para llamar a la protagonista. Sin embargo, en las tres escritoras aparece la ambigüedad respecto de la memoria, mezcla de imaginación y recreación de la vida. Sandra Cisneros, además, en la narración de la protagonista da un tono autobiográfico, ya que ésta cuenta parte de su vida y la escribe; es decir, Esperanza, a su vez, reconstruye una identidad de ficción y autobiográfica dentro del texto. Estos procesos de reconstrucción de la memoria y la invención nos harían pensar en varias identidades presentes: el yo referente (Cisneros), el yo textual (Esperanza) y el yo que escribe acerca del yo (Azucena que se desempeña como sujeto autobiográfico y escritora autobiográfica).

Sandra Cisneros, al designar a la narradora con un nombre diferente al suyo, crea una distancia entre ésta y la autora; incluso, la narradora también usa otro nombre para transformarse. Empero, la autora reconstruye su infancia y paso a la adolescencia en la historia de Esperanza. No obstante, la voz narrativa se introduce a sí misma y ensaya un tono autobiográfico, adquiere voz para relatar las historias de otros.

La voz de la autora desaparece para otorgar “verdad” a una identidad ficcional; es decir, desaparece el nombre de Sandra Cisneros para ejercer el poder de nombrar. La narrativa femenina de Cisneros recrea la autorrepresentación de Esperanza para adquirir visibilidad a través de su personaje y, de este modo, da presencia “A las mujeres, to the women”, a quienes dedica su libro.

La narrativa autobiográfica propone maneras diversas de estructurar, recrear y ejercer su “verdad” a través del texto literario: por un lado, la rememoración de la vida de Cisneros y, por otro, la clara intención de

ficionalizar. De esta forma, la autora y narradora ejercen su actuación (*agency*) dentro de la textualidad femenina chicana.

La relación con las mujeres y su comunidad demarca su postura femenina, por lo cual mantiene una actitud de revisión y reflexión de cultura. Así, es vital la elección de una denominación como grupo cultural y como individuo, es decir, dónde y cómo ubicarse. La representación y recreación de ámbitos geográficos, culturales y textuales constituyen una transgresión de lo establecido al reconfigurar espacios propios, que se concretan en la denuncia de la doble marginación de las mujeres chicanas:

Thus Chicanas note how they are silenced both by the society at large as racial and ethnic others and by their society at home, which imposes upon them, as gendered others, the charge of tradition. Notions of double silencing, double marginalization, and double oppression become the central tropes motivating Chicanas toward greater involvement in cultural and political worlds (Pérez-Torres, 1995, pp. 50-51).

La protagonista de *La casa en Mango Street* elabora su punto de vista de lo anglo y lo mexicano, evaluando su posición doblemente marginal a través de una lucha cultural y política, según lo ha afirmado la misma Sandra Cisneros, en el momento de asumirse como chicana y feminista: "Yo no tenía conciencia de ser chicana o feminista hasta después de serlo, así como no se puede nacer feminista, es algo que eliges llamarte políticamente" (Joysmith, 1993b, p. 4). La narradora de *La casa en Mango Street* desarrolla esto veladamente, es decir, existe una denuncia y un compromiso político que está detrás de la historia de búsquedas personales de la protagonista.

Esperanza no sólo es chicana, sino, en un marco más amplio, también latina o hispana,⁴ aunque es importante su posición frente a su legado

⁴ En *La casa en Mango Street* generalmente se usa el término hispano, sin embargo he elegido ambos términos de manera equivalente, pero conviene entender que la referencia a hispano unifica varios grupos étnicos por el uso del idioma español y ha sido utilizado como una clasificación también de la cultura dominante, mientras que el término latino es más nuevo y tiene otros matices, como se observa a continuación: "No hay duda de que el intento de presentar a los latinos como una minoría homogénea o como un grupo étnico es relativamente reciente [...]. Hasta principio de la década de

mexicano. Ella misma no se define siquiera como mexicana, puesto que la presencia geográfica de México no es tan determinante como en las narraciones ya analizadas. Más bien, este aspecto se relaciona con la postura de Cisneros de valorar y mantener un legado cultural muy distante temporal y geográficamente, objeto de un proceso de recreación.⁵ Sin embargo, la autora reitera la diferencia de su identidad, lo cual lleva a recrear su pasado en la historia de Esperanza, quien a su vez sigue una trayectoria propia sin olvidar su herencia cultural, como lo comenta Cisneros en una entrevista:

I knew I was a Mexican woman. But, I didn't think that had anything to do with why I felt so much imbalance in my life, whereas it had everything to do with it ¡My race, my gender, and my class! And it didn't make sense until that moment, sitting in that seminar. That's when I decided I would write about something my classmates couldn't write about. I couldn't write about what was going on in my life at that time. There was a lot of destructiveness; it was a very stressful time for that reason, and I was too close to it, so I chose to write about something I was far removed from, which was my childhood (Rodríguez, 1990, p. 65. Las cursivas son mías).

Las coincidencias del espacio, de la vida de la narradora y la autora no son formas de verificar la historia, pero sí otorgan verosimilitud al proceso de recreación del sujeto femenino y de la identidad de la chicana,

1980, a los mexicanos, puertorriqueños, cubanos, centroamericanos y sudamericanos, e incluso españoles, se les consideraba en Estados Unidos como unidades independientes, nunca como parte de un todo unificado" (Stavans, 1999, p. 23).

⁵ Sandra Cisneros señaló en un entrevista cómo su relación con México forma parte de un proceso de recreación y revisión del legado cultural: "Muchas generaciones de mexicanos en Estados Unidos tienen una imagen tan sentimental y rosa de México como la que nosotros tenemos de nuestra infancia. Nosotros crecimos en Estados Unidos y mi imagen de México está en las películas mexicanas en blanco y negro y en los boleros de Agustín Lara... Un país que nunca ha existido, quiero decir. Yo entiendo bien qué quiere decir Rushdie cuando habla de *Imaginary Homelands*. Y a veces hacemos el ridículo tratando de parecer más mexicanos que los mexicanos de México. Tenemos miedo de dejar de ser mexicanos, de haber dejado de ser mexicanos. Mi generación habla pues como subtítulos de películas porque nuestro español no surge de una realidad cotidiana sino que viene de películas, de libros, de afiches de Frida Kahlo... Hablamos como subtítulos de una película de Buñuel" (Magaña, 1992, pp. 22-23).

sobre el cual Cisneros afirma: "All fiction is non-fiction". Esta afirmación constata la función de la imaginación en *La casa en Mango Street*, pero también sostiene que todas las historias narradas son "verdaderas" porque fueron tomadas de experiencias propias y de otras personas de la comunidad, según lo menciona Cisneros:

That's a question that students always ask me because I do a lot of lectures in Universities. They always ask: "Is this a true story?" or, "How many of these stories are true?" And I have to say, "Well they're all true". *All fiction is non-fiction*. Every piece of fiction is based on something that really happened. On the other hand, it's not autobiography because my family would be the first one to confess: "Well it didn't happen that way". They always contradict my stories. They don't understand I'm not writing autobiography. What I'm doing is I'm writing true stories. They're all stories I lived, or witnessed, or heard; stories that were told to me. I collected those stories and I arranged them in an order so they would be clear and cohesive. Because in the real life, there's no order (Rodríguez, 1990, p. 64. Las cursivas son mías).

Esta ambigüedad respecto al carácter autobiográfico y la ficción de *La casa en Mango Street*, reitera la importancia del sentido testimonial. De acuerdo con esto, la narración de vida de las historias "escuchadas" y "vistas" de otras mujeres e integradas en el texto, crean formas para legitimar y transformar las voces que se encuentran en los márgenes, donde la autobiografía es usada estratégicamente para delimitar el discurso de la vida que ha sido construido como "marginal" (Gilmore, 1994a, p. 228). La retórica feminista de este tipo de textos retoma lo autobiográfico para elaborar la autorrepresentación de la voz narrativa, la cual negocia aspectos como la clase social, el grupo étnico, la sexualidad y la concreción de los sueños personales.

La casa en Mango Street expone los autodesplazamientos y los cruces fronterizos mediante una ruta de transgresiones en la escritura entre lo testimonial, lo autobiográfico y lo fictivo. Asimismo, el acto de la escritura y el relato de crecimiento legitiman la experiencia de Esperanza Cordero hacia la autodefinition y el autodesplazamiento de su identidad, y ante todo, ubica su vivencia en un tiempo y un espacio:

El sujeto autobiográfico asume la voz de una niña que reflexiona sobre sí misma y su contexto cultural, que guía al lector en el conocimiento de su mundo, a medida que ella descubre su yo en movimiento. Aquí, el relato de infancia se narra en presente para recuperar el pasado, creando una oscilación entre la voz inocente de la niña y la irreverente de la escritora que desea ser Esperanza.

La narradora denuncia la marginación y crea *esperanza* a través de la ficción, lo que sucede en general con el texto autobiográfico que narra la infancia, como lo menciona Silvia Molloy: "Estos relatos de infancia deben considerarse no sólo dentro de un amplio contexto cultural, sino dentro del marco constituido por la ficción del propio autor. Sirven a menudo como pretextos, como narrativas precursoras: el relato de niñez funciona como matriz generadora de ficción a la vez que de vida" (Molloy, 1996, p. 170).

El sentido de solidaridad de la protagonista produce un proyecto de escritura que no es simplemente la historia de una niña que recorre las calles del barrio para compartir sus vivencias, sino que también realiza una retrospectiva de la situación que viven las mujeres mexicanoamericanas e hispanas, añade un gesto personal y político: "Lo personal como lo político no es una metáfora ni una analogía [...] sino conocer la situación política de la mujer es conocer su vida personal" (Mackinnon, 1981, pp. 20-21). La narración propone entonces una lectura comunitaria y política desde una historia privada, donde el sujeto femenino inicia un proceso de conocimiento de sí misma y de su realidad.

La crítica Annie Eysturoy analiza este texto como una novela del *Bildungsroman* o relato de crecimiento,⁶ lectura que se relaciona con

⁶ Con la revisión de Eysturoy del texto *Daughters of Self-Creation. The Contemporary Chicana Novel*, el género de la novela del *Bildungsroman*, el cual se inserta dentro de una tradición europeísta y masculina de la novela de crecimiento. La lectura de Eysturoy propone que las chicanas plantean sus propias características identificadas con este género literario de la novela contemporánea, desde sus posturas étnica y de género.

la situación de aprendizaje de la narradora entre el yo y el contexto sociocultural. Esta lectura de *La casa en Mango Street* no se circunscribe, necesariamente, a un género literario; al contrario, el interés consiste en estudiar la intersección de formas y lecturas. Sin embargo, se ubica al relato de crecimiento (donde se practica lo autobiográfico) como una narración en proceso, y no en pasado, es decir, donde la narradora va descubriendo y describiendo su contexto vital en una acción continua y subjetiva:

Sandra Cisneros gives voice to the ordinary experiences of a young Chicana by letting Esperanza tell her own coming-of-age story, thus articulating the subjective experiences of the female "I" who resists entrapment within socio-cultural norms and expectations. The narrating "I" stands in a dialectic relationship to her socio-cultural context, and it is through the very act of constructing and telling her own story that Esperanza resolves the contradictions that inform her life (Eysturoy, 1996, pp. 89-90).

El aprendizaje de la protagonista de Cisneros se presenta por medio de actos de subversión y transgresión con los valores de la comunidad, donde la recreación de la infancia y el proceso de crecimiento de Esperanza originan una confrontación con su pasado y su presente; expone las contradicciones entre su yo y el contexto cultural en un conflicto y una resistencia. Por el contrario, la narradora de Mary Helen Ponce remite a una relación armoniosa con la comunidad y guarda recuerdos felices de su infancia; aquí no hay una ruptura con las reglas sociales, ya que el personaje femenino no se resiste a la estructura social de su cultura. Esperanza no sigue un orden cronológico en su historia, como en el caso de Ponce, quien enfatiza etapas ("Inocencia", "Razonamiento" y "Sabiduría") del crecimiento y del aprendizaje; más bien, refiere este proceso a partir de las historias ajenas hilvanadas por su voz.

El retorno a la infancia y el proceso de aprendizaje constituyen un artificio para construir su mundo propio, al elegir la transgresión de estereotipos femeninos, designados culturalmente, como ser madre o esposa. Fundamentalmente, este proceso de reconstrucción del sujeto se lleva cabo de acuerdo con lo que significa ser miembro de un grupo minoritario y ser mujer dentro de una cultura patriarcal; también toma en cuenta la enajenación de la experiencia de la infancia dentro de lo social, lo cultural y lo sexual.

La narradora enuncia su identidad en una contradicción, entre lo que ella desea y los modelos culturales femeninos a su alrededor. La reflexión sobre sí misma está relacionada con la percepción de su espacio y la necesidad de un futuro con opciones diferentes para convertirse en mujer: "Mi madre dice que cuando yo crezca mi pelo polvoriento se aplacará y mi blusa aprenderá a mantenerse limpia, pero he decidido no crecer mansita como las otras, que ponen su cuello en la tabla de picar en espera de la cuchillada" (Cisneros, 1995, p. 96). La rebeldía de la narradora reitera el conflicto entre quién es, quién podría ser y quién quiere ser dentro y fuera de su comunidad. La percepción del yo de Esperanza sigue una trayectoria de indagación individual que inevitablemente comienza en la colectividad, como se aprecia en el primer y homónimo cuento "La casa en Mango Street":

No siempre hemos vivido en Mango Street. Antes vivimos en el tercer piso de Loomis, y antes de allí vivimos en Keeler. Antes de Keeler fue en Paulina y de más antes ni me acuerdo, pero de lo que sí me acuerdo es de un montón de mudanzas. Y de que en cada una éramos uno más. Ya para cuando llegamos a Mango Street éramos seis: Mamá, Papá, Carlos, Kiki, mi hermana Nenny y yo (Cisneros, 1995, p.11).

La voz narrativa se muestra unida a la familia y al espacio que habita, pero desde el inicio establece una distancia con la comunidad, ya que la autorrepresentación de Esperanza gira en torno a su proceso personal, aunque retoma también la experiencia de otras mujeres y su historia quiere ser un ejemplo para ellas: "Para estas mujeres al crecer en su cultura se les ha enseñado a sobrevivir, a no hablar fuera, y que la lealtad está con la familia y la colectividad, no consigo mismas como individuos, en este sentido escribir es un acto subversivo" (Rebolledo, 1995a, p. x). A través de este sentido de solidaridad y rebeldía frente a la familia indaga una mirada auténtica de sí misma, la cual se concreta en la búsqueda de la "verdadera Esperanza". Ella desea ser diferente a las demás mujeres, para lo cual reclama y autoriza su posición en el relato de vida.

La búsqueda de la "verdadera Esperanza" sigue una estrategia narrativa diferente a la que Mary Helen Ponce empleó para el relato de crecimiento de su protagonista. En *Calle Hoyt*, la protagonista le da un sentido didáctico y de orgullo comunitario para que las nuevas

generaciones no olviden su origen. Sin embargo, en *La casa en Mango Street* el aprendizaje de la narradora comienza al observar la realidad del barrio, la pobreza y la sumisión de las mujeres; adquiere un tono de denuncia.

Esta última narradora crea su propio aprendizaje y su autodesplazamiento, el cual se configura mediante el recorrido hacia la "verdadera" Esperanza en el proceso de crecimiento, y para lograrlo, decide y elige distintas estrategias: 1) las reflexiones para convertirse en mujer y su percepción de la sexualidad; 2) la capacidad de autonombrarse; 3) el deseo de ser escritora; y 4) el deseo de un espacio propio.

EL DESCUBRIMIENTO DEL CUERPO FEMENINO: LA SEXUALIDAD Y LA VIOLENCIA

Uno de los temas relacionados con el crecimiento de la protagonista es la percepción de su sexualidad como un rito de paso que expone al sujeto femenino en el camino a un lugar peligroso. La etapa que narra la protagonista no es necesariamente un espacio de seguridad, al contrario, presenta varias contradicciones y elecciones que debe realizar en este primer autodesplazamiento: la transición entre ser niña y ser mujer. Aquí, el juego es una necesidad de Esperanza para aferrarse a la inocencia, mientras que ésta va evaporándose, como si a la protagonista la expulsaran de un espacio al que ya no pertenece, como en el relato "El jardín del mono":

¿Quién dijo que yo ya era muy grande para esos juegos? ¿Quién fue que no lo escuché? Yo sólo recuerdo que cuando los demás corrieron, quise correr también, arriba y abajo y a través del jardín del mono, rápido como los muchachos, no como Sally que pegaba el grito al cielo si las medias se le enlodaban [...]. Miré mis pies dentro de sus calcetines blancos y sus feos zapatos boludos. Parecían estar muy lejos. Parecía que ya no eran mis pies. Y el jardín en el que había sido tan bueno jugar ya tampoco era mío (Cisneros, 1995, pp. 103, 106).

La narradora de *La casa en Mango Street* reflexiona acerca de los cambios en su cuerpo. En este descubrimiento de sí misma alude a la división entre el mundo femenino y el mundo masculino: "Los niños y las niñas viven en mundos separados. Los niños en su universo y nosotras en el

nuestro" (Cisneros, 1995, p.15). Al descubrir las transformaciones de su cuerpo distingue lo masculino como lo "otro" que ha ejercido un discurso de poder sobre las mujeres. Esta diferencia sexual también es parte del aprendizaje de la protagonista y guarda un sentido político y cultural, una denuncia de la violencia que viven las mujeres del barrio.

En "Caderas", Esperanza expresa los cambios físicos que le suceden y celebra su cuerpo a través de una mirada inocente y lúdica, pero mantiene un tono irónico. La protagonista cuestiona el desarrollo sexual de las caderas y la posibilidad de tener hijos: "Florecen como las rosas, le sigo porque obviamente soy la única que puede hablar con alguna autoridad; la ciencia está de mi lado. Los huesos un buen día se abren. Así nomás. Un día puedes decidir tener niños, y entonces, ¿dónde los vas a poner?" (Cisneros, 1995, p. 54). El aprendizaje del cuerpo presupone decidir qué hacer con él y cómo asumir la sexualidad, ya que es imprescindible construir ese tema a partir de la autopercepción de la diferencia, de ser mujer y de ser chicana:

The ability to write the body and to write sexuality has been instrumental in giving Chicana writers an empowered voice. To become whole, they must be able to seize the voices that articulate the shame, the secrets. Clearly there has been nothing more oppressed than women's sexuality, the lips that cannot speak. Thus Chicana writers seize upon the notion of mujeres andariegas as symbols of empowering the body, sexuality, and the self (Rebolledo, 1995a, p. 183).

Aquí el tratamiento de la sexualidad es distinto al de *Paletitas de guayaba*, pues en este último se alude a la libertad del placer sexual, mientras que Esperanza cuenta muchas historias de mujeres para que salgan del silencio, historias de encierro, golpes y violación. Si bien la narradora es una niña, su reconocimiento y aprendizaje de la sexualidad se lleva a cabo en una confrontación con las mentiras sociales y la realidad que vive cotidianamente, estableciendo una relación entre el género, la palabra y el cuerpo. La representación del cuerpo femenino halla su expresión en la violencia, no sólo como metáfora textual, sino también refiriéndose a un cuerpo físico marginado o acosado, como se observa en la siguiente cita de "Payasos rojos", en la que se sugiere que Esperanza es abusada sexualmente:

Mentiste, Sally. No fue lo que tú dijiste que era. Lo que hizo. Donde me tocó. Yo no lo quise, Sally. Del modo en que lo dijeron, del modo que debe ser, todos los libros de cuentos y las películas, ¿por qué me mintieron? [...] Entonces los colores comenzaron a girar. El horizonte se ladeó. Tenis negros huyeron. Sally, tú mentiste, tú mentiste. No me dejaba ir. Dijo *I love you, I love you, Spanish girl* (Cisneros, 1995, pp. 107, 108).

La estrategia narrativa de la voz infantil crea un contraste muy fuerte entre la agresión y la pérdida de la inocencia; ambos aspectos constituyen un reclamo para romper el silencio y transgredir las pautas culturales: "Esperanza está en contra de la comunidad, del silencio al no denunciar el abuso sexual, como el silencio acerca del tema del sexo como un tabú" (Herrera-Sobek, 1988, p. 100). Esta situación que viven los personajes femeninos tiene que ver con la pasividad y la continuidad de las funciones culturales que las han vuelto dependientes. Por ejemplo, la historia de Sally, quien vive en un círculo vicioso, es golpeada por el padre y luego se vuelve a casar con un hombre que también la golpea: "Hasta que, tal como lo cuenta Sally, entre la hebilla y el cinturón simplemente se le olvidó que era su padre. No eres mi hija, tú no eres mi hija. Y entonces se perdió entre sus manos" (Cisneros, 1995, p. 100). Las historias de estas mujeres fluyen a lo largo de *La casa en Mango Street*, como la de Marín, quien "es mayor y sabe un chorro de cosas", pero también "Espera a que un carro se detenga, una estrella caiga, alguno que cambie su vida" (Cisneros, 1995, p. 32); "Alicia, que de su madre heredó el rodillo de amasar y lo dormilona, es joven y lista y estudia por primera vez en la universidad" (Cisneros, 1995, p. 36). La mayoría de las mujeres que conoce Esperanza se encuentran sometidas y siempre están *esperando*, como en el relato "Rafaela que los martes toma jugo de coco y papaya": "Entonces Rafaela, que todavía es joven pero está envejeciendo de tanto asomarse a la ventana, se queda encerrada bajo llave porque su marido tiene miedo de que Rafaela se escape porque es demasiado bonita para que la vean. Rafaela se asoma a la ventana y se apoya en el codo y sueña que su pelo es como el de Rapunzel" (Cisneros, 1995, p. 87).

Estas historias constituyen un compendio de experiencias, que manifiestan la relación entre el cuerpo y el laberinto cultural que viven las mujeres. En este afán por rebelarse a este futuro, Esperanza elige la imagen de *the bad girl* para mostrar su derecho a decidir sobre su

cuerpo y su sexualidad de una manera más libre y menos abnegada; idea de rebeldía con un tono más parecido al sentido de la sexualidad en *Paletitas de guayaba*, como en los relatos "La mal nacida" y "Sire":

Lo más probable es que me iré al infierno y lo más seguro es que me lo merezco. Dice mi madre que yo nací en un día maldito y reza por mí [...]. Todo dentro de mí retiene el aliento. Todo en espera de explotar como la Navidad. Quiero ser toda nueva y brillante. Quiero sentarme afuera en la noche, mala, con un muchacho alrededor de mi cuello y el viento bajo mi falda. No cada noche hablarles de este modo a los árboles, asomarme por la ventana, imaginar lo que no alcanzo a ver (Cisneros, 1995, pp. 62, 80).

Esperanza se niega a heredar la sumisión de los personajes femeninos cuyas historias observa y relata; busca opciones diferentes: "He comenzado mi propia guerra silenciosa. Sencilla. Segura. Soy la que se levanta de la mesa como los hombres, sin volver la silla a su lugar ni recoger el plato" (Cisneros, 1995, p. 96). La autorrepresentación del sujeto femenino constituye un recorrido de elecciones en su crecimiento, que la ayudan a reconstruirse como una mujer con un destino diferente y realizar un autodesplazamiento personal. En este proceso hacia sí misma rescata otro aprendizaje de su experiencia que constituye un acto de transgresión o cruce ante la comunidad; enfrenta una lucha respecto de la autodefinition y el nombre como una marca de identidad dentro de un conflicto cultural.

EL NOMBRE DE ESPERANZA: LA ELECCIÓN DE UNA TERCERA OPCIÓN

Las chicanas han decidido nombrar a sus personajes para apropiarse y legitimar sus historias, pues nombrar es una forma de adquirir poder; pero además, en el caso de los textos autobiográficos, el nombre enfatiza su acción afirmativa y reitera el proceso de invención. En *La casa en Mango Street* esto adquiere un significado fundamental, ya que el nombre de Esperanza es una metáfora del conflicto cultural y su deseo de libertad, el cual se convierte en un signo de experimentación que designa un rasgo de identidad: entre la construcción del yo y las influencias culturales.

La elección de un nombre tiene sentidos diversos; cada una de las escritoras elige diferentes maneras de denominar a sus protagonistas.

Esto depende de la propuesta ideológica y del autodesplazamiento que cada una de las autoras desarrolla. En *Calle Hoyt* la autora y la narradora tienen el mismo nombre; en ese texto se oscila entre la nostalgia de la referencialidad y la ficción. En *Paletitas de guayaba*, la narradora Marina tiene un nombre simbólico relacionado con La Malinche y se trata de un proceso de apropiación. En *La casa en Mango Street* no sólo hay un nombre diferente entre la autora y la narradora, sino que, a su vez, ésta última elige un nombre diferente dentro del relato.

Esperanza trata el tema de manera central en el relato "Mi nombre", en el cual muestra la construcción de la autorrepresentación de su identidad bicultural. La protagonista rechaza el significado mexicano de su nombre, que ha sido designado por su familia y, por el contrario, se identifica más con el significado de su nombre en inglés: "En inglés mi nombre quiere decir esperanza. En español tiene muchas letras. Quiere decir tristeza, decir espera" (Cisneros, 1995, p.16). La narradora niega totalmente su nombre mexicano, ya que afirma: "Yo siempre seré Esperanza". Más bien, niega la imagen pasiva que la cultura mexicana ha legado a las mujeres de manera simbólica. Esta búsqueda personal de un nombre confronta la influencia de los valores patriarcales mexicanos, que han negado libertad a la mujer, y afirma su identificación a lo anglo, el sentido en inglés de la palabra esperanza (*hope*). La protagonista rechaza la imagen de la abuela y el lugar junto a la ventana como un lugar de espera que ha sido continuado como costumbre por las mujeres del barrio, es decir, rechaza la continuación de modelos femeninos pasivos de una generación tras generación: "Era el nombre de mi bisabuela y ahora es mío. Una mujer caballo nacida como yo en el año chino del caballo —que se supone es de mala suerte si naces mujer— pero creo que ésa es una mentira china porque a los chinos, como los mexicanos, no les gusta que sus mujeres sean fuertes" (Cisneros, 1995, p. 16).

La necesidad de autodesignarse subraya la idea de cambio y la capacidad de actuación (*agency*) para ser la mujer que desea. En *La casa en Mango Street* se privilegia un nombre que no sea designado desde ninguna institución, país o herencia cultural, que esté más allá de los estereotipos. Inevitablemente, este nombre se construye a partir de la influencia cultural mexicana y estadounidense, presenta una opción propia y rescata aspectos de ambas culturas y sus lenguas:

Esperanza, the central character of *Mango Street* is also caught between the two languages, but is not content with either one. She opts for a third possibility, dreams of breaking out of the dichotomy between English and Spanish. Both languages have negative and positive connotations for her; neither can be reduced to a facile stereotype, though the stereotypes are present for her as well (Rudin, 1993, p. 409).

Esperanza nunca se identifica como chicana ni como mexicana o estadounidense, es decir, no concibe su identidad con un concepto de Estado-nación que fije su identidad a lo establecido. La construcción de la identidad de Esperanza elige el nombre como una marca cultural e identitaria que desestabiliza parámetros fijos de la cultura anglo y pone en crisis su legado cultural mexicano para buscar una tercera opción de nombrarse.

La narradora decide por un nombre diferente a sus orígenes culturales y más identificado con un reto político y creativo: "Me gustaría bautizarme yo misma con un nombre nuevo, un nombre más parecido a mí, la de a de veras, a la que nadie ve. Esperanza como Lisandra o Maritza o Zezé la X. Sí, algo así como Zezé la x estaría bien" (Cisneros, 1995, p. 17). *La casa en Mango Street* no puede interpretarse sólo como una expresión asimilacionista a la cultura y los valores estadounidenses, ya que la reflexión sobre el nombre no se construye sólo en función de cierta determinación económica o de raza, sino también en la indagación femenina; Esperanza cruza de manera "ilegal" parámetros culturales.

Esta narrativa se puede relacionar con personajes históricos como Malcom X, quien asume la "x" invirtiendo y apropiándose una tradición que buscaba hacerlo invisible: "Cuando Malcom X se convierte en Musulmán, él dice que la letra x representa lo desconocido —lo que significa el segundo nombre para la gente de África— esto debido a los nombres europeos que fueron impuestos al designarse como dueños de los esclavos" (Rodríguez, 1996, p. 86). En este caso, Cisneros se apropia de la influencia multicultural estadounidense y de la lucha social de otros grupos, como los afroamericanos, para llamarse de una manera diferente y afirmativa.

En los noventa se volvió a retomar la "x", por ejemplo, el término "xicanisma" de Ana Castillo, quien utiliza esta palabra en *Massacre of the Dreamers, Essays On Xicanisma* (1994). Asimismo, Roberto Rodríguez en *The X in la Raza* (1996) cuestiona la construcción de la etnicidad chicana, dentro de un panorama multicultural y multirracial. Estos

textos revisan nuevas denominaciones que las chicanas han propuesto para desafiar y descentrar formas externas, ya sea como un grupo cultural o de manera individual. Tales propuestas de la identidad no son únicamente una necesidad personal de búsqueda de las mujeres, sino también un fuerte cuestionamiento a la postura del multiculturalismo como expresión de la diferencia y de la resistencia en la construcción de la subjetividad.

Esta búsqueda por afirmar una tercera opción identitaria que sea crítica con su posición, lleva a Esperanza a expandir su definición de la identidad chicana fuera de la dicotomía de lo anglo y lo mexicano; de este modo, integra voces puertorriqueñas, cubanas y mexicanas, en lo que se ha llamado una comunidad latina, que agrupa a las mujeres del "tercer mundo" dentro de Estados Unidos.

La autodefinition de la narradora no niega la totalidad del legado mexicano, más bien rechaza la pasividad y la falta de libertad de las mujeres y amplía la crítica sobre la cultura patriarcal a un grupo mayor. Sin embargo, la construcción de la subjetividad de Esperanza incluye algunas de sus consideraciones como estadounidense, pues aspira a algunos valores relacionados con el *American dream*. Sin embargo, en su escritura rescata la fortaleza y las dificultades de las mujeres latinas para lograr sus sueños personales, pero también brinda su propia opción para reconstruir su experiencia vital, de acuerdo con su clase social y su etnicidad: Esperanza puede lograr un destino diferente al concretar su deseo de ser escritora, una forma creativa de extender lazos de solidaridad con su gente.

ESPERANZA: UNA ESCRITORA DE VIDAS

La figura escritora en *La casa en Mango Street* constituye un aspecto de la autorrepresentación de Esperanza que, como se ha observado, crea un papel y un espacio alterno a través de la narrativa autobiográfica. En los textos anteriores, la escritora presenta situaciones diferentes; por ejemplo, en *Calle Hoyt* no se distingue de la autora, Mary Helen Ponce. En *Paletitas de guayaba*, Marina se asume como escritora, recreando su memoria a partir de las cartas y del diario de viaje. Mientras que para Esperanza escribir entraña un deseo de libertad, en Marina comprende una reflexión acerca del proceso de escritura, que la conduce a un reconocimiento de sí misma, de su chicanidad y sus raíces neomexicanas.

La escritora como personaje en estos textos es una autorreflexión sobre la acción de escribir y sobre la reconstrucción de su mundo femenino como un discurso de poder que legitima sus historias personales y los conflictos culturales, como Lionnet afirma:

Contemporary women writers especially have been interested in reappropriating the past so as to transform our understanding of ourselves. Their voices echo the submerged or repressed values of our cultures. They rewrite the "feminine" by showing the arbitrary nature of the images and values which Western culture constructs, distorts, and encodes as inferior by feminizing them. [They] interrogate the socio-cultural construction of race and gender and challenge the essentializing tendencies that perpetuate exploitation and subjugation on behalf of those fictive differences created by discourses of power (Lionnet, 1989, p. 5).

La escritura del sujeto femenino en las prácticas literarias y ficcionales es una búsqueda de apropiación y de nuevos significados para la identidad chicana. Sandra Cisneros destaca el tema de la escritura en la voz de Esperanza, quien crea una narrativa de vida a través de la imaginación. La transformación de Esperanza en escritora es un regreso simbólico al barrio para denunciar lo que muchas mujeres latinas viven. Esto se puede advertir en la lectura circular de *La casa en Mango Street*, ya que la narradora regresa al barrio, en el momento en que escribe su historia, desde una distancia espacial (ya fuera del barrio) y una distancia temporal, es decir, escribe su historia en presente para recordar el pasado, es decir, de la niña que fue Esperanza, quien reescribe a su vez la infancia de Cisneros.

La importancia de este aspecto está presente en varias partes del texto; no obstante, en el relato titulado "Las tres hermanas", Esperanza conversa con otras mujeres acerca del deseo de ser escritora, relacionado con su posible regreso al barrio y la reconstrucción de su pasado:

Quando te vayas tienes que acordarte de regresar por lo demás. Un círculo, ¿comprendes? Tú siempre serás Esperanza. Tú siempre serás Mango Street. No puedes borrar lo que sabes. No puedes olvidar quién eres. No supe qué decir, era como si ella me leyera la mente, como si supiera cuál había sido mi deseo, y me avergoncé por mi deseo tan egoísta [...]. No entendí todo lo que me dijeron. Me di la vuelta. Sonrieron y se esfumaron diciendo adiós

con sus manos de humo. Después no volví a verlas. Ni una vez, ni dos, ni jamás nunca (Cisneros, 1995, pp. 113, 114).

La recuperación del pasado es paradójica, pues la infancia es una etapa que quisiera ser negada u olvidada porque le recuerda una realidad que no desea para su vida o para otras mujeres. Para Esperanza, convertirse en escritora es una opción que funciona como una catarsis y un aprendizaje personal dentro de la comunidad; asimismo, el texto de Cisneros se vuelve un libro "educativo" acerca de los latinos. El deseo de escribir se cumple en la última historia, "A veces Mango dice adiós", la cual tiene una estructura circular, puesto que la voz narrativa cita textualmente el inicio de *La casa en Mango Street*. Esto permite observar que todo lo que Esperanza narra en presente ya aconteció; además, refuerza la narración autobiográfica de ficción al escribir "cuentos" para su vida:

Escribo un cuento para mi vida, para cada paso que dan mis zapatos cafés. Digo: "Y subió penosamente los escalones de madera, sus tristes zapatos cafés llevándola a la casa que nunca le gustó". Me gusta contar cuentos. Voy a contarte el cuento de una niña que no quería pertenecer. No siempre hemos vivido en Mango Street. Antes vivíamos en el tercer piso de Loomis, y antes de allí vivíamos en Keeler. Antes de Keeler fue Paulina, pero lo que más recuerdo es Mango Street, triste casa roja, la casa a la que pertenezco sin pertenecerle. Lo escribo en el papel y entonces el fantasma no duele tanto. Lo escribo y Mango me dice adiós algunas veces. No me retiene en sus brazos. Me pone en libertad. Un día llenaré mis maletas de libros y papel. Algún día le diré adiós a Mango. Soy demasiado fuerte para que me retenga. Un día me iré. Amigos y vecinos dirán ¿qué le pasó a esa Esperanza?, ¿a dónde fue con todos esos libros y papel?, ¿por qué se marchó tan lejos? No sabrán, por ahora, que me he ido para volver, volver por los que se quedaron, por los que no (Cisneros, 1995, pp. 117-118. Las cursivas son mías).

En esta cita, al final del texto, la narradora refiere la misma historia que Sandra Cisneros escribe, quien finalmente cumple el deseo de Esperanza, pues se convierte en una escritora mexicoamericana sumamente reconocida en Estados Unidos. Ser escritora es un deseo para el futuro que se vuelve tangible en el último apartado, creando un relato circular que se continúa fuera del texto en Sandra Cisneros quien, como Esperanza, ha salido del barrio y regresa para no olvidar

el trayecto y la lucha de convertirse en una mujer diferente gracias al acto de la escritura.

Es importante notar que, tanto el cambio de nombre como el deseo de ser escritora y el logro del mismo, constituyen estrategias de cruce cultural y de resistencia, pues Esperanza elige un rol diferente a las otras mujeres. Este oficio le permite crear un espacio de expresión y conocimiento de sí misma, es decir, un autodesplazamiento que sigue un camino alternativo para no olvidar su pasado personal y colectivo. La narradora es la única que logra un cambio en su vida, pues el personaje de "Minerva que escribe poemas" no puede cambiar su vida ni salir del barrio. Es decir, no basta con desear escribir, sino que debe encontrarse la fuerza para transgredir los límites culturales y de espacio:

Minerva es apenas un poco mayor que yo y ya tiene dos hijos y un marido que se fue. Su madre sacó adelante a sus dos hijos solita y, por lo que se ve, sus hijas también van por ese camino. Minerva llora porque su suerte es mala suerte. Cada noche y cada día. Y reza. Pero cuando sus niños duermen después de que les ha dado de cenar *hot cakes* escribe poemas en papelitos que dobla y dobla y retiene en sus manos un largo tiempo, pedacitos de papel que huelen a *dime*. Me permite leer sus poemas. Yo la dejo que lea los míos. Siempre está triste como una casa que arde —siempre hay algo que está mal. Tiene muchos problemas, pero el más grande es su marido que se fue y sigue yéndose [...]. A la siguiente semana llega azul y negra y pregunta qué puede hacer. Minerva. Yo no sé qué camino tomar: No hay nada que yo pueda hacer (Cisneros, 1995, pp. 92, 93).

El testimonio de Minerva contrasta con la historia de vida de Esperanza al escribir para obtener un nombre y un destino propio. Estos deseos se vuelven metáforas del acto de imaginar, puesto que la narradora tiene que crearlo todo de nuevo para producir cambios sociales, porque el mundo de su escritura es una forma de compensar lo que el mundo real no le ha proporcionado.

En este acontecer de deseos la protagonista también busca un espacio propio, erradica una geografía que ha excluido su punto de vista y sus vivencias. Los sitios de la memoria que reescribe Esperanza son espacios colectivos que la conducen a establecer nuevos cruces de fronteras geográficas, sociales y culturales; su objetivo: lograr su libertad.

Sandra Cisneros da un nombre imaginario al lugar donde vive Esperanza, Mango Street, y así, propone un espacio ficticio. La configuración del espacio propio constituye una necesidad y una recreación de un sitio imaginario que se transfigura en un espacio simbólico. Este nuevo espacio "remapea" (*remapping*) geografías excluidas o marginadas con el fin de poder habitar un lugar "verdadero", el que se desea para el futuro.

La ciudad que habita Esperanza se encuentra distante de la frontera entre México y Estados Unidos. De hecho, este es el único texto que mantiene una lejanía geográfica del sureste, donde se ubica la mayoría de la población mexicoamericana.⁷ La identidad de Esperanza no se presenta en relación tan directa con el legado mexicano, como sucede en *Paletitas de guayaba* y *Calle Hoyt*, ya que también incluye a otros personajes latinos dentro del barrio.

Este texto retoma el barrio en la literatura chicana, que ha sido un tema importante desde los años setenta, pero que no había incluido el punto de vista de las mujeres. Sandra Cisneros observa que se había reificado el barrio como un espacio idealizado, donde el núcleo familiar y cultural era más fuerte que la voz individual, imagen que homogeneizaba el barrio. En *La casa en Mango Street* existe una clara confrontación hacia la comunidad, ya que se relata la pobreza, la vergüenza de pertenecer a ese lugar, la presencia del machismo y la ausencia de esperanza. Esta visión del espacio contrasta con la de *Calle Hoyt*, donde se recuerda a la comunidad rural de Pacoima de manera nostálgica e idealizada, remarcando la solidaridad, el trabajo, la riqueza cultural y la sobrevivencia. Mientras que la mirada de Ponce mantiene una visión romántica del espacio, Esperanza alude al barrio a través de todas sus

⁷ Guillermo Gómez-Peña comenta esta lejanía de la frontera a través de un sentimiento de extranjero legal dentro de Estados Unidos en ciudades como Nueva York o Chicago: "En 1991 me mudé a Nueva York y mi cordón umbilical al fin reventó. Por primera vez en mi vida me sentí como un verdadero inmigrante. Desde mi departamento de Brooklyn, México y chicanolandia parecían estar a millones de años luz (la república de Mexa York era un proyecto que aún no tomaba forma)" (Gómez-Peña, 1997, p. 8).

contradicciones, como menciona Cisneros acerca de su personaje en una entrevista:

Yes, she wants to get out, she sees the barrio as something very threatening, and rightfully so! I wrote it as a reaction against those people who want to make our barrios look like Sesame Street, or some place really warm and beautiful. Poor neighborhoods lose their charm after dark, they really do. It's nice to go visit a poor neighborhood, but if you've got to live there every day, and deal with garbage that doesn't get picked up, and kids getting shot in your back yard, and people running through your gangway at night, and rats, and poor housing... It loses its charm real quick! I was writing about it in the most real sense that I knew, as a person walking those neighborhoods with a vagina. I saw it a lot differently than all those "chingones" that are writing all those bullshit pieces about their barrios (Rodríguez, 1990, p. 69).

El barrio urbano es un sitio abierto que Esperanza recorre a partir de una percepción de colectividad, tanto en un sentido cultural como geográfico: "Rodamos rápido y más rápido. Pasamos mi casa, triste y roja y desmoronada en algunas partes, pasamos el abarrote de Mr. Benny en la esquina, y hacia abajo por la avenida que es peligrosa. Lavandería, tienda de usado, farmacia, ventanas y carros y más carros, y vuelta a la mañana de regreso a Mango" (Cisneros, 1995, p. 22). La narradora explora y aprende en la calle, transitando entre las historias y los recuerdos, tal y como lo manifiesta esta imagen de Esperanza en movimiento.

En *La casa en Mango Street* hay un autodesplazamiento geográfico que la narradora lleva a cabo para construir su identidad, por los recuerdos de la casa, la familia y la gente del barrio. Este proceso de construcción del espacio es diferente a *Calle Hoyt*, donde se presenta un lugar fijo de la memoria; mientras que en *Paletitas de guayaba* y en *La casa en Mango Street* hay un autodesplazamiento del sujeto autobiográfico: Marina cruza la frontera literalmente y Esperanza sale del barrio.

El barrio es un gueto hispano que se encuentra excluido de la cultura dominante por diferencias raciales y económicas; ahí se establecen fronteras culturales y políticas que han delimitado a los grupos minoritarios. La salida del barrio establece un cruce de la frontera entre el gueto urbano, con todo lo que representa: pobreza, violencia, desaliento, la familia, y lo que está fuera de la comunidad, es decir, la cultura estadounidense y la posibilidad de lograr la construcción de sí misma. El

autodesplazamiento de identidad de Esperanza sugiere la discriminación, el racismo y la violencia que surge en los cruces de las fronteras entre los guetos, como en el siguiente pasaje de "Los que no":

Los que no saben llegan a nuestro barrio asustados. Creen que somos peligrosos. Piensan que los vamos a asaltar con navajas brilladoras. Son tontos que se han perdido y caen aquí por equivocación [...]. Todo moreno por todos lados, estamos seguros. Pero en un barrio de otro color nuestras rodillas comienzan a temblar traca traca y subimos las ventanillas de nuestros carros hasta arriba y nuestros ojos miran al frente. Sí. Así es (Cisneros, 1995, p. 33).

Esperanza vive y observa la realidad de los ciudadanos de segunda clase en la sociedad estadounidense, por lo cual no es posible interpretar este texto como el logro del sueño americano;⁸ más bien expresa la dificultad de vivir en Estados Unidos, de tener una vida mejor sin tener que renunciar a la cultura de origen o a los sueños personales. El texto de Sandra Cisneros busca el reconocimiento de las minorías étnicas y validez de las experiencias de las mujeres latinas, lo que constituye una estrategia política de afirmación cultural. Al respecto, Antonio Torres menciona en "Culturas Latinas en Estados Unidos": "Sin embargo, se observa a menudo que el pretendido *melting-pot* no es sino una máscara que esconde el difícil engranaje de la diversidad, corriendo el riesgo consiguiente, a menos que cambien las percepciones en torno a las "minorías étnicas", de segmentación social" (Torres, 2001, p. 2).⁹

La historia de Esperanza expresa las tensiones entre las aspiraciones individuales y las restricciones sociales, económicas, raciales y de género presentes en el barrio, que tiene que negociar para realizar los cruces culturales y, de ese modo, sobrevivir a la dialéctica bicultural de la identidad como sucede con su nombre.

⁸ El sueño americano, tema revisado en *La casa en mango Street*, el cual expresa una mirada optimista de todos estos procesos de intercambio cultural y ascensión social: *Esperanza is able to be in America and be "Esperanza", the Hispanic girl that she was born as and still fulfill her dreams. That is an American story —the American dream realized. It is the story of America and how the country is what it is today—a wonderful mixture of people and cultures and individuality, and all connected by that desire to have a home, a place to belong to*, en: www.iona.edu/faculty/dwilliams/130/america.htm

⁹ En: www.ub.es/filhis/culturele/torres.html.

Esperanza debe reconocer el lugar de donde viene sin perder su origen cultural, a la vez que elige otros aspectos de la cultura dominante. Según comenta Kaplan, la construcción de las identidades manifiesta un reconocimiento entre ambas: *Recognizing the minor cannot erase the aspects of the major, but as a mode of understanding it enables us to see the fissures in our identities, to unravel the seams of our totalities* (Kaplan, 1990, p. 364).

La recreación del espacio imaginario de Mango Street denuncia una realidad social de marginación dentro de Estados Unidos, la cual puede cambiarse a través de la expresión afirmativa de los sujetos históricos y culturales. Pero la búsqueda del espacio propio para Esperanza es una demanda individual y simbólica, pues su deseo es una metáfora de la búsqueda de un espacio femenino.

LA APROPIACIÓN DE ESPACIOS SIMBÓLICOS: "UNA CASA EN EL CORAZÓN"

Si bien cruzar o salir del barrio ya es una transgresión del espacio geográfico, también significa una transgresión "ilegal" de un ámbito fronterizo y de exclusión cultural. En la historia de Esperanza hay otro cruce espacial y cultural del sujeto femenino: salir de la casa. La salida de este espacio significativo constituye una separación metafórica de lo patriarcal y de los modelos femeninos del barrio latino. Este lugar manifiesta la situación personal y los deseos de Esperanza, a través de una metáfora de ubicación de sus recuerdos en la *casa del pasado* y de su deseo en la *casa del futuro*: *Location is a crucial metaphor* (Kaplan, 1990, p. 362). Esperanza utiliza la imagen de la casa para localizar su experiencia personal, cultural, de clase social y de género, otorgando un significado esencial a la construcción de la subjetividad de esta protagonista.

En *La casa en Mango Street*, el espacio se divide en tres: 1) la calle de Mango Street y el barrio; 2) el interior de la casa en Mango Street; y 3) la casa que Esperanza desea. La calle es un espacio que le permite salir de ésta y visualizar el barrio, aprender de ese espacio; mientras que la casa en Mango refleja una imagen limitada y detenida, por lo cual Esperanza cruza la frontera entre la casa (la familia) y la calle (el barrio). La narradora transgrede el espacio cerrado para aventurarse como una sobreviviente en el barrio, así como para expandir el lugar de la familia y de la comunidad.

La crítica chicana María Herrera-Sobek enmarca esta salida o cruce como la ruptura de una frontera, es decir, pasar de un espacio que se ha semantizado como femenino a un espacio masculino, donde Esperanza puede quedarse en libertad, jugar en el barrio mientras aprende y elige su propio camino. El sujeto femenino vive un espacio público como una metáfora de libertad, donde la protagonista sale al mundo para cruzar un “puente” entre la casa y la calle para trasponer las funciones de madre, ama de casa y esposa (Herrera-Sobek, 1985). Sin embargo, el cruce de este espacio no resuelve el conflicto de Esperanza, por ello imagina y desea un espacio diferente, un espacio propio en la casa que desea.

La casa es el espacio y la imagen simbólica representativa en esta narrativa, la cual constituye un lugar de origen y de destino. Esperanza inicia el relato de sí misma aludiendo a la casa de Mango Street, pero a lo largo del texto también menciona otra casa, cuyo significado es el de un deseo para el futuro, de la creación de un destino diferente, cifrado en la metáfora de “la casa en el corazón”, que se menciona en el cuento “Elenita, baraja, palma, agua”:

¿Qué tal una casa?, digo yo, porque a eso vine. Ah, sí, una casa en el corazón. Veo una casa en el corazón. [...] Puedo volver a mirar si quieres que lo haga, *baby*. Y mira de nuevo barajas, palma, agua y dice ¡Aja! Una casa en el corazón, yo estaba en lo cierto. Pero no lo entiendo. Una casa nueva, una casa hecha de corazón. Voy a prender una vela por ti (Cisneros, 1995, pp. 69-70).

Esta metáfora del destino de Esperanza está por crearse a través del juego de la baraja, pero para alcanzar este deseo la narradora revisa y contrasta la casa que recuerda de Mango Street. La imagen de la casa se visualiza hacia el pasado y hacia el futuro, se expresa en la voz de Esperanza en presente, creando un sentido de circularidad, de revisión del pasado y de proyección hacia el futuro, ya que esto mismo rompe con la idea de “progreso”: “La idea de progreso o de un viaje progresivo fuera del barrio y de la cultura hacia una sociedad dominante” (Klahn, 2003, p. 125). El autodesplazamiento es el recorrido geográfico de la casa al barrio y de la casa con la que sueña Esperanza para lograr una vida mejor fuera del barrio. Este autodesplazamiento no está determinado por la asimilación de lo anglo, en vista de que al final del texto hay un regreso al barrio por medio de la escritura.

La primera imagen de la casa que rememora la protagonista cifra una idea de ascenso social, aunque esta imagen no reúne completamente lo que ella desearía para sí misma, pues designa el espacio familiar: “La casa de Mango Street es nuestra y no tenemos que pagarle renta a nadie, ni compartir el patio con los de abajo, ni cuidarnos de hacer mucho ruido, y no hay propietario que golpee el techo con una escoba. Pero aún así no es la casa que hubiéramos querido” (Cisneros, 1995, p. 11). La ruptura con la casa y con la familia, incluso con la comunidad, está determinada por el deseo de una casa propia relacionado con la construcción de su identidad. Dicha construcción sucede dentro de “la acción social como en el ámbito simbólico” (Valenzuela, 1998, p. 38). Su deseo de un espacio propio confluye en lo material, lo espiritual y lo creativo, donde el yo se simboliza en la casa, como lo ha argumentado Nicholas Sloboda en “A Home in the Heart”: Sandra Cisneros *The House on Mango Street*:

In the process, Cisneros demonstrates how a subject can be defined but, at the same time, not totally restricted by its material (representative) and psychological (cognitive) space. Not focusing on the superficial, exotic qualities of her young protagonist’s otherness, Cisneros, instead, shows how Esperanza “waits” to gain her appropriate voice in light of the prevalent hegemonic forces, patriarchal oppression, and ethnic marginalization in urban America. In particular, she juxtaposes Esperanza’s burgeoning awareness of the harsh socioeconomic realities around her with her personal dreams and playful spirit (Sloboda, 1997, p. 90).

La elección de un espacio material funciona como una forma de expresar el yo emocional, tanto en la casa del pasado como en la casa del futuro. Esperanza describe la casa de Mango como un espacio pobre donde no puede respirar, pero que, además, no le pertenece. La metáfora de la casa en el corazón rescata también la necesidad de una casa en un barrio mejor, pero que pueda constituir un espacio de libertad. En *La casa en Mango Street* el deseo, la imaginación y el conocimiento personal de Esperanza construyen la posibilidad de un futuro diferente, pues adquiere movilidad espacial, social y espiritual, es decir, propone un tránsito hacia sí misma.

La imagen de la casa de la infancia en Mango Street es invertida, ya que no es un espacio seguro y de felicidad, como ha afirmado la misma Cisneros en relación con Gaston Bachelard, quien ha definido la

casa como “un espacio de felicidad”.¹⁰ Cisneros, desde una perspectiva femenina advierte que en la familia tradicional lo que se perpetúa es la pasividad de la mujer por medio del espacio cerrado, sin movilidad (Olivares, 1988), como lo refleja esta cita del relato “La casa en Mango Street”:

Pero la casa de Mango Street no es de ningún modo como ellos la contaron. Es pequeña y roja, con escalones apretados al frente y unas ventanitas tan chicas que parecen guardar su respiración, los ladrillos se hacen pedazos en algunas partes y la puerta del frente se ha hinchado tanto que uno tiene que empujar fuerte para entrar [...]. Nuestra casa tiene escaleras pero son ordinarias, de pasillo, y tiene solamente un baño. Todos compartimos recámaras, Mamá y Papá, Carlos y Kiki, yo y Nenny (Cisneros, 1995, p. 12).

Mientras que la casa de la infancia hace referencia a un espacio material y real del pasado, la casa en el corazón se remite a uno simbólico e ideal en el futuro. De este modo, la casa en el corazón se relaciona también con deseo y el acto de escribir para crear un espacio de libertad y de expresión femenina, no sólo designado por la cultura patriarcal; no acepta la pobreza ni la marginación de la mujer latina, por lo cual busca un espacio alterno. El tema de la casa y la creación literaria manifiesta la necesidad de un lugar para escribir; así, Esperanza sueña con su casa ideal en las colinas:

No un piso. No un departamento interior. No la casa de un hombre. Ni de un papacito, una casa que sea mía. Con mi porche y mi almohada, mis bonitas petunias púrpura. Mis libros y mis cuentos. Mis dos zapatos esperando junto a la cama. Nadie a quien amenazar con un palo. Nada que recogerle a nadie. Sólo una casa callada como la nieve, un espacio al cual llegar, limpia como la hoja antes del poema (Cisneros, 1995, p.116).

¹⁰ El tema o imagen de la casa se ha contrastado con otros textos chicanos, como *Y no lo tragó la tierra* de Tomás Rivera, donde es un refugio. Para Rivera la casa y el barrio constituyen una lucha constante por sobrevivir a la marginalidad de la comunidad chicana, la que viven con orgullo y solidaridad en una continuidad de la cultura (Gonzales-Berry y Tey Diana Rebolledo, 1985).

La manera de subvertir el espacio cerrado y el que limita los deseos de Esperanza es por medio de la creación de uno propio, con el leguaje y la imaginación. La narradora y la autora reescriben su infancia y establecen, en todo momento, una relación entre narrativa de vida, recreación y compromiso social que no sólo parte de su situación personal, sino que busca plantear un mundo heterogéneo y diverso del sujeto femenino autobiográfico: “Las escritoras chicanas han «abierto» un espacio alternativo cultural y un mundo «heterogéneo», dentro del cual son protagonistas no tanto como un «sujeto unificado» sino como confidentes de sus propias identidades” (Rosaldo, 1991b, p. 85). El sentido testimonial y de compromiso social se puede ver en la imagen simbólica de solidaridad, en el relato titulado “Cuatro árboles flaquititos”, en el que se rescata el crecimiento de los árboles en la calle Mango para señalar la continuidad y la fuerza a pesar de los obstáculos:

Cuando estoy demasiado triste o demasiado flaca para seguir siguiendo, cuando soy una cosita delgada contra tantos ladrillos es cuando miro los árboles. Cuando no hay nada que ver en esta calle. Cuatro que crecieron a pesar del concreto. Cuatro que luchan y no se olvidan de luchar. Cuatro cuya única razón es ser y ser (Cisneros, 1995, pp. 82-83).

La solidaridad y la casa en el corazón constituyen dos líneas que unen la identidad de Esperanza con las mujeres del barrio y con poder crear un propio destino; el ámbito geográfico se convierte en un espacio afectivo de la memoria del sujeto y se desarrolla en dos sentidos: el espacio colectivo y geográfico del barrio y el espacio femenino propio, metafórico y simbólico de la casa en el corazón.

Esperanza dentro de la historia configura y desea un espacio material (la casa) y uno espiritual y cognitivo (el acto de escribir), como una forma de liberación individual y colectiva. En *La casa en Mango Street* hay una necesidad latente de revisar las fronteras culturales y las formas de diferenciación social, donde cada sujeto establece sus propios modos para cruzar las fronteras que han limitado a las mujeres.

La propuesta narrativa de Sandra Cisneros redefine la relación dinámica entre espacialidad y formación del sujeto femenino individual y socialmente, para aceptar el pasado y transformar el presente al crear una expresión propia. Esto establece una nueva localización en la poética feminista, no sólo un cuarto para sí misma, público, colectivo

ni doméstico, sino un espacio imaginativo (Kaplan, 1990, p, 367). La escritura femenina se presenta como un continuo camino de cruces fronterizos a través de sus prácticas literarias, mediando entre el contexto sociocultural y el sujeto femenino, por medio del lenguaje y, en el caso específico de Cisneros, de un lenguaje poético.

EL PROCESO DE SUBVERSIÓN Y APROPIACIÓN MEDIANTE EL LENGUAJE POÉTICO

La presencia de *La casa en Mango Street* ha abierto espacios de legitimación para la literatura chicana en Estados Unidos. Su calidad ha logrado una visibilidad notable, puesto que Cisneros se ha colocado como la primera mexicoamericana que publicó en una editorial estadounidense: "Random House offered to publish the book in 1991, making Cisneros the first Chicana (Mexican American woman) to receive a major publishing contract for a work about Chicanas".¹¹ Este reconocimiento de su texto obedece a tres aspectos destacados por la crítica literaria: 1) el rescate de la experiencia latina, 2) el manejo de un lenguaje poético en la prosa manifiesto en la escritura de Esperanza, 3) su posición crítica hacia la cultura y la política.

La casa en Mango Street es una obra autobiográfica de ficción y testimonial que presenta una estrategia política, estética y cultural, en el reclamo de un espacio textual propio. Esta narración muestra la capacidad de autotransformación del sujeto femenino y de su percepción dinámica de la identidad. En este contexto, el espacio textual es también un espacio simbólico:

El espacio simbólico de la escritura es testigo de la agencia de los nuevos sujetos, nuevas identidades que se van construyendo en el proceso de su escritura, re-escribiendo e inscribiéndose en la historia. Los sujetos en proceso, es decir, liberados de esencialismos reductivos, responden tanto a los discursos de la realidad circundante, como a los discursos literarios e históricos que las habían significado, imaginado y narrado utilitariamente (Klahn, 2000, p. 66).

La narración de Cisneros expone un lenguaje poético, más allá de lo testimonial, didáctico e histórico; la imaginación poética es para ella y

¹¹ En http://www.gale.com/free_resources/chh/bio/cisneros_s.html.

Esperanza la mejor manera de resistirse y de no caer en estereotipos. Asimismo, la estructura de la obra y el proceso de reconstrucción de sí misma no pueden concebirse sin el acto de la escritura y la poesía. En el libro reemplaza la casa (un espacio material) por la apropiación de un espacio simbólico (espiritual, político y creativo), como se observa a continuación, donde lo autobiográfico da unidad y sentido al acto de escribir y de ser para Esperanza:

Esperanza turns her longing for what we can call an adequate structure for her desire in the direction of writing itself. Her desire for the agency of self-representation becomes the focus of the last quarter of the book. The book itself as the structure of her desire is (re)cognizable through autobiographics. For the writing subject has not disappeared in the usual ways, voiceless and dismembered. The book replaces the house on Mango Street as a structure of self-representational identity (Gilmore, 1994a, p. 99).

Esperanza ofrece una imagen para el futuro al convertirse en escritora, puesto que busca cambiar las circunstancias del barrio, de la casa y de sí misma en los cuentos que escribe para su vida; como menciona Gilmore, su objetivo en la última parte del libro es apropiarse de su propia autorrepresentación a través de lo autobiográfico. La narradora logra un cambio al escribir su relato de vida y, al igual que la autora, conciben el lenguaje como una herramienta para lograr un espacio de libertad, de subversión y de apropiación. Esto se advierte en la elección del inglés para escribir su texto (como se comentó al inicio) y en la mezcla formal en el lenguaje poético que reúne imágenes de la infancia y de la cultura popular.

Esta escritora —como la mayoría de las chicanas— escriben en inglés por varias razones: porque es la lengua que más dominan, porque tienen más opciones para ser publicadas y porque su texto llegará a un mayor número de lectores.¹² Sin embargo, el uso del inglés también puede tener

¹² El tema del idioma ha sido una forma de marginar y negar un espacio a los escritores chicanos, como comentara Cisneros en una entrevista: "Escritores chicanos: nadie sabe en Estados Unidos qué hacer con nosotros. ¿Adónde pertenecemos? No a la literatura latinoamericana y tampoco a la literatura estadounidense. Algunos chicanos escriben en inglés, otros solamente en español. Me molesta que los críticos de arte nos dejen fuera porque no perteneceríamos a ninguna parte. Yo estoy contenta de que me lean y de que mis libros sean traducidos, pero también pienso en todos esos escritores que instalan sus propias imprentas para publicar sus trabajos" (Magaña, 1992, p.24).

una connotación irreverente, como una estrategia de resistencia política y cultural para subvertir la lengua de la cultura dominante: "In this instance, a major language has a minor use" (Kaplan, 1990, p. 360).

El manejo del español en la cultura estadounidense mantiene una situación periférica; Cisneros utiliza deliberadamente algunas palabras en español que cumplen una función política, y además, enriquecen un lenguaje poético y cultural dentro de su texto. No obstante, aquí es importante advertir cómo el inglés es la lengua que utiliza Cisneros para expresar el contexto social y político de los grupos minoritarios:

El uso del inglés es también subversivo dado que se han apropiado de la lengua del colonizador [...] para inculpar la larga historia de opresión de una lengua y de una cultura negada. Ese inglés, sin embargo, marcado por otro imaginario cultural compite con el español para expresar sus vivencias. Ese inglés piensa desde otro imaginario, el mexicano que habla español, cuyo registro al irrumpir en la literatura disloca el inglés y su visión del mundo. Así, la literatura chicana se dirige también a renovar o inventar un lenguaje cuya articulación es significativa de recuperación de lo perdido, pero también de proyección del futuro (Klahn, 2000, p. 71).

El uso de ambas lenguas tiene implicaciones extratextuales e intratextuales. Estas últimas se advierten en las historias que narra Esperanza acerca de algunos personajes que reiteran su diferencia dentro de los Estados Unidos,¹³ como individuos que han sido desplazados de su espacio y de su lengua de origen y tienen que adaptarse a un nuevo sistema. En esta narrativa es importante el conocimiento del inglés para tener una

¹³ El término que retoma estos asuntos (reflexiones y usos de la lengua, en grupos que se desplazan) es "deterritorialization" es "deterritorialization is one term for the displacement of identities, persons, and meanings that is endemic to the postmodern world system. Gilles Deleuze and Felix Guattari use the term «deterritorialization» to locate this moment of alienation and exile in language and literature. In one sense it describes the effects of radical distancing between signifier and signified. Meaning and utterances become estranged. This defamiliarization enables imagination, even as it produces alienation. «To express another potential community, to force the means for another consciousness and another sensibility.» The paradoxical nature of this utopian moment in displacement can be realized in language or in the literature that Deleuze and Guattari designate as «minor» [...]. This writing dismantles notions of value, genre, canon, etc. It travels, moves between centers and margins" (Kaplan, 1990, p. 358).

vida en Estados Unidos. Por ejemplo, en el relato "No speak English", que es la historia de una mujer que no puede hablar inglés, se da otro sentido a la casa y a la necesidad de adaptación a un nuevo lugar:

Cualquiera que sean sus razones, si porque es gorda, o no puede subir las escaleras o tiene miedo al idioma, ella no baja. Todo el día se sienta junto a la ventana y sintoniza el radio en un programa en español y canta todas las canciones nostálgicas de su tierra con una voz que suena a gaviota [...]. Algunas veces el hombre se harta. Comienza a gritar y uno puede oírlo calle abajo. ¡Caray! estamos *en casa*. Esta *es la casa*. Aquí estoy y aquí me quedo ¡Habla inglés, *speak English*, por Dios! (Cisneros, 1995, pp. 85, 86).

Esperanza nunca evidencia un conflicto con el manejo del español o del inglés, su postura se centra, más bien, en hablar inglés para sobrevivir en la cultura estadounidense, a la vez que constituye una forma de denuncia social de la marginación del barrio, en la narrativa de su vida.¹⁴ La narradora habla bien inglés, pero sabe que ella es diferente por como la ven los demás, y se remite, como en el caso de Ponce, al espacio de la escuela: "En la escuela pronuncian raro mi nombre, como si las sílabas estuvieran hechas de hojalata y lastimaran el techo de la boca. Pero en español mi nombre está hecho de algo más suave, como la plata" (Cisneros, 1995, p. 17). Estos desplazamientos y usos entre el español y el inglés rescatan el legado mexicano y la necesidad de escribir un texto creativo e híbrido.

Esta narrativa autobiográfica se propone también como una narrativa híbrida que utiliza el lenguaje poético o metafórico que surge como un aspecto lúdico y de invención infantil, en contraste con la ironía y la

¹⁴ Cisneros ha mencionado el manejo del inglés y el español, a veces como un conflicto; otras, como un legado cultural heredado de los padres que pasa por un proceso complejo en la práctica: "As a young writer in college I was aware I had to find my voice, but how was I to know it would be the voice I used at home, the one I acquired as a result of one English-speaking mother and one Spanish-speaking father. My mother's English was learned in the Mexican/Italian neighborhood she grew up in on Chicago's near south side, an English learned from playmates and school, since her own parents spoke Spanish exclusively. My father, on the other hand, spoke to us in a Spanish of grandmothers and children, a language embroidered with the diminutive" (Cisneros, 1981, pp. 71-72).

crítica social que se mezclan constantemente. El tono poético reitera la imaginación y el trabajo del lenguaje como una esperanza de cambio para el futuro, pues refiere una actitud contestataria del sujeto femenino que escribe. Esperanza puede inventarlo todo, su nombre, los juegos, las canciones, los poemas que recupera y escribe de sus recuerdos: "Yo quiero ser como/ las olas del mar;/ como las nubes al viento,/ pero soy yo./ Un día saltaré/ fuera de mi piel. Sacudiré el cielo/como cien violines" (Cisneros, 1995, p. 65). De este modo, la protagonista recrea su experiencia y su contexto cultural entre la poesía y el testimonio, lo que sugiere las diversas formas textuales y lecturas de este texto:

Critics have had difficulty with the classification of this book's genre. Does it belong to Children's literature? Short story? Novel? Essay? Autobiography? Poetry? Women's studies? It seems that the writer chose the child's voice to make the Chicanas's voice heard. This novel is an example of the "testimonio" literature, and to show the oral literary qualities of this work, Dr. Quintana played a cassette with some of the stories read by the author (Borjas y Mafla, 1996).¹⁵

La construcción de la memoria de Esperanza recupera y utiliza la tradición de la historia oral al incorporar juegos infantiles y canciones populares. El juego constituye una metáfora de la imaginación y establece un equilibrio con el tono trágico de los eventos del barrio. Asimismo, la oralidad se va transmitiendo de generación en generación y testimonia una vivencia cultural relacionada con los ritmos, canciones y juegos de las niñas (Gonzales-Berry y Rebolledo, 1985, p. 117); tal como Esperanza presenta el proceso de crecimiento:

Todo el mundo quiere cambalachear. Los zapatos limón a cambio de los rojos, los rojos por el par que fue blanco [...] quitátelos y vuélvete los a poner [...]. Rachel es la primera que logra caminar pavoneándose toda sobre los mágicos tacones altos. Nos enseña a cruzar y descruzar las piernas [...]. Lucy, Rachel y yo, tam-tam-tam tambaleándose, vamos abajo hasta la esquina donde los hombres no nos despegan los ojos. Hemos de ser Navidad (Cisneros, 1995, pp. 43-44).

Se apropia de la tradición cultural mexicana como en los cantos populares y "viejos", que están cambiados en la versión propia de Esperanza: "*Patito, patito/color de café/ si usted no me quiere/ pos luego por qué.* Esa canción vieja no, digo yo. Tienes que hacer tu propia canción. Invéntala [...], *ánimas Benditas/que se me murió*" (Cisneros, 1995, p. 56). La narradora insiste en crear sus propias canciones y no las heredadas: "Se equivoca en el quizá. Cuando me toca espero un poquito, respiro hondo y me aviento: *Hay caderas redondas/ como salvavidas, / otras salen cuadradas como puertas de casa, algunas son picudas como caballo flaco. No me importa la forma que tengan mis caderas, / lo que quiero es tenerlas, / que me aparezcan ya*" (Cisneros, 1995, pp. 55-56).

No es que Esperanza rechace su legado cultural, más bien muestra un rescate de la oralidad y la cultura popular, pero la transforma metaforizando, con repeticiones y figuras retóricas con remisiones a los sentidos. Sandra Cisneros crea así una hibridez entre lo escrito, las imágenes poéticas y la oralidad. Las nuevas metáforas (escritas) recrean las formas orales (cultura popular) y permiten la mezcla cultural y el dinamismo de las subjetividades que producen dichos discursos creativos e identitarios.

Este lenguaje poético y cultural constituye, por supuesto, el estilo personal de Cisneros y evidencia también la autorreflexión sobre su oficio como escritora. El proceso de construcción de la escritora ha sido uno de los grandes retos en la lucha por el reconocimiento. Esperanza Cordero, al igual que Sandra Cisneros, desafía al mundo que conoce y al que pertenece con una transformación que parte de su mundo interior, hacia el mundo en que habita en comunidad con los otros. La forma de lograr este reto es precisamente en el momento de la creación, como un acto de resistencia estética y político: "Nuestra sobrevivencia depende de ser creativas" (Anzaldúa, 1990, p. xxiv).

El reto de ser escritora dentro de la historia de Esperanza evidencia también la situación de exclusión de las chicanas por su condición de clase obrera; es decir, cómo esto ha intervenido en su oficio y su escritura, como afirma Cisneros: "Somos las primeras en ir a la universidad, la primera generación y seguro la primera generación en levantar la pluma y empezar el camino de escritoras en la familia [...], ahí fue donde formalicé mi conciencia como mexicoamericana, como mujer y miembro de la clase obrera, y todo eso fue ahí donde noté la diferencia de mi pasado" (Molina, 1995, p. 25).

¹⁵ En <<http://www.english.udel.edu/josephk/usia/maflapr.html>>, consultada el 14 de febrero de 1996.

Cisneros y su personaje muestran la situación contemporánea de las mujeres latinas dentro de la producción intelectual y literaria. La historia y la identidad de Esperanza no las determina la diferencia racial y cultural únicamente, sino que hay una recreación de la subjetividad femenina que va más allá de lo establecido, tanto por los chicanos como por la cultura estadounidense; más bien se denuncian las dificultades de ser mujer y de pertenecer a un grupo étnico. Esta estrategia narrativa se articula entre la vivencia del sujeto femenino y la recreación de la subjetividad que propone la diversidad de la experiencia de las chicanas. En este sentido, la narrativa autobiográfica de ficción de Cisneros propone una ruptura con las lecturas hegemónicas y busca su reconocimiento en la producción del conocimiento en Estados Unidos:

Sandra Cisneros' early narrative written in 1984 anticipated, energized and could be said to have opened the way for both postmodern and post-western autobiographical fictions. Cisneros writes her life as fiction, that is by her strategy of self-conscious writing, portraying the child she was and the writer she was becoming. She foregrounds the fictional and always textual nature of the autobiographical enterprise or any attempt at constructing the autonomous identity. When she wrote, women's raised consciousness and access to formal education created the spaces from where an important body of writing emerged that has now found an equally broadened international public (Klahn, 2003, p. 126).

Las chicanas no sólo acceden al ámbito universitario y se convierten en escritoras, sino también modifican con su autorrepresentación otras vidas a través de sus textos. El libro de Sandra Cisneros forma parte del plan de estudios en diferentes áreas del sistema escolarizado estadounidense, como ejemplo de la experiencia latina y de la integración de la producción cultural y literaria de las chicanas: "*The House on Mango Street* has been taught in a variety of academic disciplines including Women's Studies, Ethnic Studies, Psychology, English, Creative Writing, Sociology, and even Sex Education".¹⁶ Es uno de los textos más "dialogados" y leídos en el internet, y utilizado en los colegios y las universidades:

¹⁶ En <<http://www.randomhouse.com/acmart/teacherguides/casa.html>>.

Las preguntas, los ejercicios y las tareas que siguen están preparados para los estudiantes en la lectura de *La Casa en Mango Street*, ayudarlos a leer la obra como un trabajo literario y también como una ventana para asomarse a sus propias vidas. [Este texto] es especialmente valioso para que los estudiantes escriban sobre sus propias experiencias: su familia, hogar, vecindario, aspiraciones, desencantos, cómo se relacionan con el sexo opuesto, sobre la vida que desean y a la que ellos temen terminarán viviendo.¹⁷

El lector mantiene una empatía con la historia de la protagonista, al postergar lo autobiográfico a través de la identificación de los que leen su libro y viven una situación semejante a la suya,¹⁸ y desplazando, a través de sus lectores, voces diferentes que relaten sus vidas, como en esta nota: "Sandra I love the book you wrote *The House on Mango Street*. I guess every Hispanic family that come to states [sic] struggle a lot living in the ghetto hoods and your story is so much like mine. I come from Bolivia and when I first got here, I was only 7 years old. I used to live in these ugly apartments [...]. Don't forget to write a book in Spanish".¹⁹ La lectura de *La casa en Mango Street* cierra otro círculo entre la narración autobiográfica y las vidas que se escriben en el internet; todo esto, también en relación al relato de crecimiento, el aprendizaje y la narrativa de vida, para evitar el olvido de la herencia cultural desde el yo que se perpetúa y diversifica en el lector.

En *La casa en Mango Street* se establece una relación entre la memoria personal, el cruce cultural y la producción literaria, ámbitos en los que ellas han respondido a la exclusión, llevando a cabo la apropiación del yo en el espacio textual, relacionada con discursos económicos, so-

¹⁷ En <<http://www.classicnote.com/ClassicNotes/Titles/houseonmango/about.html>>.

¹⁸Véase María Elena Valdés, "The Critical Reception of Sandra Cisneros *The House on Mango Street*", donde plantea un recorrido de las lecturas y propuestas de interpretación de este texto (desde su publicación hasta los noventa). Si bien no es exhaustivo, sí coloca la importancia de temas y de obsesiones en las que el lector y el crítico participan. "Sandra Cisneros has written a novel with a symbolic reader who is her sister in oppression, but in order to address her she has had to develop an implied reading strategy for reader participation" (Valdés, 1993, p. 287).

¹⁹ En <http://www.jetcity.com/kirok/bookgoup/book_mangostreet.html>.

ciales y políticos (Yarbro-Bejarano, 1988, p. 139). Mary Helen Ponce y Erlinda Gonzales-Berry proponen la hibridez cultural y la apropiación de las tradiciones o de los mitos que las remiten a su legado cultural mexicano y al necesario intercambio con la cultura estadounidense.

La propuesta de Cisneros, a diferencia de las de Ponce y Gonzales-Berry, ubica la tematización y contextualización de los latinos como centro de su resistencia y, además, propone la mezcla de la poesía y la cultura popular como una forma creativa de la vida y la memoria cultural. Sandra Cisneros, sobre todo, reescribe la identidad étnica en relación con una propuesta dialéctica y creativa: “[...] más allá de los viejos conceptos de aculturación, asimilación, [se recurre] a los de la creatividad, innovación y heterogeneidad” (Buxo, 1993, p. 423).

La lectura de *La casa en Mango Street* gira en torno de tres aspectos que muestran la escritura subversiva y contestataria de Sandra Cisneros y de la narración de Esperanza: primero, relacionada con la construcción y propuesta de la identidad de las chicanas a través de su capacidad de actuación, es decir, de poder construirse y recrearse en la ficción autobiográfica; segundo, configurada en la denuncia social, cultural y política de su propia comunidad, perpetuado con el silencio y la violencia que viven las mujeres del barrio; y, tercero, en el reconocimiento de la narrativa y el impacto en la educación y los lectores, llevando a cabo una visibilidad y un autodesplazamiento de la narrativa autobiográfica de Esperanza y Sandra Cisneros; quienes cruzan fronteras creadas para dejar de ser “un globo atado a un ancla” (Cisneros, 1995, p. 15) y transitar hacia otras fronteras imaginarias.

Bibliografía

- ANZALDÚA, GLORIA, ed., 1990. *Making Face, Making Soul. Haciendo Caras. Creative and Critical Perspectives by Feminist of Color*, San Francisco, Aunt Lute Books.
- BUXO I REY, MARÍA JESÚS, 1993. “Del discurso oral al discurso escrito”, en Renate von Bardeleben, ed., *Gender, Self, and Society*, Berlín, Frankfurt am Main.
- BORJAS, PATRICIA y CECILIA MAFLA, 1996. <<http://www.english.udel.edu/josephk/usia/maflapr.htm>, february>.
- CASTILLO, ANA, 1994. *Massacre of the Dreamers. Essays on Xicanisma*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- CISNEROS, SANDRA, 1995. *La casa en Mango Street*, trad. Elena Poniatowska y Juan Antonio Ascencio, México, Alfaguara.

- _____, 1993. “Hija única”, *La Jornada Semanal*, 1 de agosto, pp. 6-8.
- _____, 1991 [1984]. *The House on Mango Street*, Nueva York, Random House.
- _____, 1987a. “Do you Know Me? I Wrote *The House on Mango Street*”, *The Americas Review*, vol. xv, núm. 1, spring, pp. 77-79.
- _____, 1987b. “Notes to a Young(er) Writer”, *The Americas Review*, vol. xv, núm. 1, spring, pp. 74-76.
- _____, 1987 [1978]. *My Wicked, Wicked Ways*, Berkeley, Third Woman Press.
- _____, 1987c. “From a Writer’s Notebook, Ghost and Voices: Writing from Obsession”, *The Americas Review*, vol. xv, núm.1, spring, p. 69.
- EYSTUROY, ANNIE O., 1996. *Daughters of Self-Creation. The Contemporary Chicana Novel*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- GILMORE, LEIG, 1994. *Autobiographics: A Feminist Theory of Women’s Self-Representation*, Ithaca, Cornell University Press.
- GÓMEZ-PEÑA, GUILLERMO, 1997. “Atrás de la cortina de tortilla”, *La Jornada Semanal*, nueva época, núm. 109, abril, pp. 8-9.
- GONZALES-BERRY, ERLINDA y TEY DIANA REBOLLEDO, 1985. “Growing Up Chicano: Tomás Rivera and Sandra Cisneros”, en Julián Olivares, ed., *Revista Chicano-Riqueña, International Studies in Honor of Tomás Rivera*, vol. 13, núm. 3-4, pp. 109-119.
- JOYSMITH, CLAIRE, 1993. “Sandra Cisneros. Municiones envueltas en papel picado”, *El Nacional*, núm. 175,
- HERRERA-SOBEK, MARÍA y HELENA VIRAMONTES, eds., 1988. *Chicana Creativity and Criticism: Charting New Frontiers in American Literature*, Houston, Arte Público Press.
- HERRERA-SOBEK, MARÍA, 1985. *Beyond Stereotypes. The Critical Analysis of Chicana Literature*, Nueva York, Bilingual Press.
- KAPLAN, CAREN, 1990. “Deterritorialización: The Rerewriting of Home and Exile Western Feminist Discourse”, en Abdul JanMohamed y David Lloyd (eds), *The Nature and Context of Minority Discourse*, Nueva York, Oxford University Press, pp. 357-368.
- KLAHN, NORMA, 2003. “Literary (Re)Mappings: Autobiographical (Dis)Placements by Chicana Writers”, en Gabriela Arredondo et al., *Chicana Feminisms*, Durham, Duke University Press, pp. 114-145.
- _____, 2002. “Travesías/travesuras: des/vinculando imaginarios culturales”, *Estudios Feministas*, CFH/CCE/UFSC vol. 8, núm. 2, pp. 63-75.
- LIONNET, FRANÇOISE, 1989. *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture*, Ithaca, Cornell University Press.
- MAGAÑA, EDMUNDO, 1992. “Entrevista con Sandra Cisneros”, *La Jornada*, diciembre 20, pp. 21-24.
- MACKINNON, CATHERINE A., 1981. “Feminism, Marxism, Method, and the State: An Agenda for Theory”, en *Feminist Theory: A Critique of Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 1-30.
- MOLLOY, SILVIA, 1996. *Acto de Presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, FCE.
- MOLINA, RAFAEL, 1995. “La chicana Sandra Cisneros publica en español *La casa en Mango Street*”, *La Jornada*, 17 de junio, p. 26.
- OLIVARES, JULIÁN, 1988. “Sandra Cisneros’ *The House on Mango Street* and The Poetics of Space”, en María Herrera-Sobek and Helena María Viramontes, *Chicana Creativity*

- and *Criticism: Charting New Frontiers in American Literature*, Houston, Arte Público Press, pp. 160-170.
- PÉREZ-TORRES, RAFAEL, 1995. *Movements in Chicano Poetry. Against Myths, Against Margins*, Cambridge, University of Cambridge Press.
- REBOLLEDO, TEY DIANA, 1995. "The Nuevomexicana Writers", *Women Singing in the Snow. A Cultural Analysis of Chicana Literature*, Tucson, The University of Arizona Press.
- RODRIGUEZ ARANDA, PILAR E., 1990. "On the Solitary Fate of Being Mexican, Female Wicked and Thirty-three: An Interview with Sandra Cisneros", *Americas Review*, vol. 18, núm. 1, spring, pp. 64-80.
- RODRÍGUEZ, ROBERTO, 1996. *The X in la Raza*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- ROSALDO, RENATO "The Fables on the Fallen Guy", en Calderón Héctor y José David Saldívar eds., *Criticism in the Borderlands: Studies in Chicano Literature, Culture and Ideology*, Durham, Duke University Press, pp. 84-93.
- RUDIN, ERNEST, 1993. "Hard English and Soft Spanish", en Renate von Bardeleben, ed., *Gender, Self, and Society*, Nueva York, Frankfurt and Main.
- SLOBODA, NICHOLAS, 1997. "A Home in the Heart: Sandra Cisneros's *The House on Mango Street*", *Aztlán*, vol. 22 núm. 2 (otoño). pp. 89-106, en <<http://www.sscnet.ucla.edu/csrl/library/azt-22-02/azt22-2-089.html>>.
- STAVANS, ILAN, 1999[1995]. *La condición Hispánica. Reflexiones sobre la cultura e identidad en los Estados Unidos*, México, FCE.
- TORRES, ANTONIO, 2001. "Culturas latinas en Estados Unidos", en <<http://www.ub.es/filhis/culturele/torres.html>>, pp. 1-23.
- VALDÉS, MARÍA ELENA DE, 1993. "The Critical Reception of Sandra Cisneros's *The House on Mango Street*", en Renate von Bardeleben, ed., *Gender, Self, and Society*, Nueva York, Frankfurt and Main, pp. 287-300.
- VALENZUELA ARCE, JOSÉ MA., 1998. *El color de las sombras. Chicanos, identidad y racismo*, México, El Colegio de la Frontera Norte.
- YARBRO-BEJARANO, IVONNE, 1988. "Chicana Literature from a Chicana Feminist Perspective", en María Herrera-Sobek y Helena María Viramontes, eds., *Chicana Creativity and Criticism: Charting New Frontiers in American Literature*, Houston, Arte Público Press, pp. 139-145.