

LA EXPERIENCIA DEL SUJETO FEMENINO CHICANO
Y LA CONSTRUCCIÓN DE SU IDENTIDAD
EN LA OBRA NARRATIVA DE SANDRA CISNEROS

Erminio Corti

Desde el punto de vista de la expresión artística así como de la producción cultural chicana (estudios históricos, sociológicos, étnicos, literarios, teóricos etc.), el período conocido hoy como *post-Movimiento*, en el que se inserta la narrativa de Sandra Cisneros, se caracteriza por una significativa renovación de temas, modalidades expresivas e intereses con respecto a la cultura de la década anterior. Sobre todo, por la aparición en la escena pública de sujetos y puntos de vista hasta aquel momento ignorados, marginados o ausentes. En efecto, a mediados de los años Setenta, se asiste a un crecimiento exponencial de la presencia de voces femeninas entre artistas e intelectuales chicanos, hasta aquel momento representados casi exclusivamente por autores varones.

Son muchos los factores que favorecen el florecimiento de la literatura escrita por mujeres chicanas en este período. En general, la afirmación del movimiento feminista, principalmente de matriz blanca, en todos los Estados Unidos, y también la atenuación del conflicto con el *establishment* angloamericano cuando, después de casi un década de luchas encabezadas por el *Movimiento*, los mexicoamericanos consiguen una relativa mejoría de las condiciones materiales y sociales de vida. Mejoría que, entre otras cosas, permite a los jóvenes acceder más fácilmente a la instrucción superior y a la universidad, donde ya han sido fundados los primeros centros de estudios chicanos. Todo esto genera un clima favorable para la introspección y permite realizar un análisis más articulado de los factores históricos y culturales que condicionan la existencia de los individuos y los grupos, y fomenta, además, el desarrollo de un proceso de revisión crítica de las dinámicas sociales y de las relaciones de poder dentro de la misma sociedad mexicoamericana.

Por lo tanto, la producción narrativa y poética a partir de la segunda mitad de los años Setenta se caracteriza por una pluralidad de temas y problemáticas vinculadas en particular al punto de vista de sujetos que en la comunidad chicana, dominada por una estructura machista y patriarcal, vivieron hasta entonces en una condición de subordinación. Los sujetos que adquieren visibilidad y palabra son en primer lugar las mujeres. Su

* An earlier version of this essay appeared in *Séptimo foro internacional de estudios sobre las culturas literarias del sudoeste norteamericano*, M.C. Graña and F. Fava (eds.), Verona: QuiEdit 2007.

producción cultural, literaria y teórica, se revela rica no solamente en términos cuantitativos sino también cualitativos. Así lo testimonia el hecho de que autoras como Gloria Anzaldúa o Cherríe Moraga, y por supuesto la misma Sandra Cisneros, gocen, también fuera de los Estados Unidos, de un gran prestigio, y que sus obras hayan sido traducidas, leídas y estudiadas en muchos países.

Otro factor que caracteriza la literatura de las mujeres chicanas es la fértil relación de osmosis entre la escritura creativa y el ámbito de la reflexión teórica. Las mujeres chicanas inician a practicar sus propias estrategias de lucha y a elaborar sus propias reflexiones sobre la identidad femenina inspirándose en los movimientos de las mujeres angloamericanas, con los cuales encuentran obvios puntos de convergencia. No obstante, a través del contacto con el movimiento feminista estadounidense, las chicanas se dan cuenta de que, como parte integrante de una minoría étnica discriminada, tienen también reivindicaciones respecto a las cuales las mujeres angloamericanas no son igualmente sensibles. Por ejemplo la lucha contra el racismo o el derecho a tener una educación bilingüe y bicultural. En cuanto mujeres y chicanas advierten que la construcción de su identidad tiene que pasar por un proceso más articulado. Y, en efecto, los trabajos más importantes del feminismo chicano que aparecen en los años '80 son muy innovadores y originales porque llaman en causa referencias teóricas heterogéneas como los estudios post-coloniales, el post-estructuralismo, el marxismo y el psicoanálisis, que se entrelazan con una reelaboración de la tradición cultural pre-colombina, de la experiencia de la conquista hispánica y anglosajona y de la inmigración en los Estados Unidos. Textos ejemplares en este sentido son la colección de ensayos *This Bridge Called My Back* (1981), editado por Cherríe Moraga y Gloria Anzaldúa y *Borderlands/La frontera*, (1987). El impacto de estos textos 'excéntricos' que reelaboran una teoría del sujeto femenino ha sido reconocido también fuera del ámbito de las Radical Women of Color, como Moraga y Anzaldúa se han auto-definido.

Sandra Cisneros no es una autora que ha contribuido de modo directo a este debate teórico y crítico. Se ha dedicado en cambio a la escritura creativa con tres poemarios, un libro para niños, el volumen de cuentos *Woman Hollering Creek* (1991) y las dos novelas *The House on Mango Street* (1984) y *Caramelo* (2002). Sin embargo, en su obra, las vivencias narradas, los entornos, las referencias culturales, los personajes que pueblan la escena, constituyen la transposición artística de aquella realidad que primero las feministas chicanas y luego (más en general) los estudiosos de la literatura y la cultura han explorado y analizado a fondo. Esta visión crítica cala su mirada en la sociedad y en la experiencia histórica de los mexicoamericanos desmitificando y demoliendo una imagen en cierta medida idealizada y tendencialmente androcéntrica difundida por intelectuales y artistas del *Movimiento*. De este modo Cisneros pone al descubierto la intrincada red de conflictos, contradicciones, dinámicas de poder y subordinación que recorren la comunidad chicana en su interior, una

comunidad culturalmente mucho más heterogénea y compleja de lo que la construcción de una identidad étnica fuerte propuesta por el nacionalismo del *Movimiento* hizo creer.

El tema principal que caracteriza la narrativa de Sandra Cisneros, y sobre el que la crítica se ha concentrado principalmente en el estudio de sus primeras dos obras, es sin duda el de la experiencia del sujeto femenino chicano. Sujeto representado a través de la mirada de las narradoras adolescentes como Esperanza Cordero en *The House on Mango Street* y Celaya Reyes en la última novela, o por el punto de vista de jóvenes mujeres como Cleófila en el cuento "Woman Hollering Creek."

En *The House on Mango Street* se manifiesta una visión marcadamente negativa de la condición en que las mujeres de origen mexicano viven, clausuradas en una esfera doméstica dónde, en lugar de la armonía, el orden y la protección que este espacio íntimo debería garantizar, rige la subordinación al modelo cultural patriarcal y machista encarnado por padres, maridos o hermanos. El cuento "Boys and Girls" expresa en términos elementales, es decir infantiles y por lo tanto extremadamente 'transparentes,' el arraigamiento de esta concepción jerárquica entre los sexos, que en la construcción de la identidad masculina y femenina en la cultura chicana se manifiesta precozmente. A propósito de la relación con sus hermanitos, Esperanza de hecho remarca como, fuera de la esfera privada de la familia, Carlos y Kiki ostenten un código de comportamiento misógino que refleja las convenciones sociales que rigen el mundo de los adultos. Mientras que a esa edad en la dimensión doméstica todavía predominan los vínculos y las complicidades afectivas que prescinden del *gender*, en el ambiente externo de Mango Street, que como cualquier calle representa el cronótopo bachtiniano del encuentro y por lo tanto de la estructuración de las relaciones sociales, se impone la conformidad a los roles de género con sus estereotipos: "The boys and the girls live in separate worlds. The boys in their universe and we in ours. My brothers for example. They've got plenty to say to me and Nenny inside the house. But outside they can't be seen talking to girls" (Cisneros 1991, 8).

La protagonista del capítulo titulado "Alicia Who Sees Mice," una joven huérfana de madre, obligada por las circunstancias a madruguar para preparar a su padre el desayuno y la lonchera, tiene que afrontar cada día la pesadilla de la presencia de ratones que vagan por el piso en el que habita. Estos animales representan por supuesto la sordidez material de un entorno del que la chica anhela poder huir un día; pero las ratas emblematizan sobre todo sus miedos, entre los cuales se destaca la figura del padre, encarnación de la opresiva cultura machista: "Is a good girl my friend, studies all night and sees mice, the ones her father says does not exist. Is afraid of nothing except four-legged fur. And fathers" (32).

Las pobreza y la subordinación, en que muy a menudo la mujer chicana vive, son las condiciones que caracterizan la existencia de la protagonista del capítulo titulado "There Was an Old Woman She Had So Many Children She Didn't Know What to Do," una madre agobiada por una multitud

de hijos que quedan a su cargo después de que el marido ha abandonado la familia “without even leaving a dollar for bologna or a note explaining how come” (29). Análoga situación se presenta en los capítulos titulados “Minerva Write Poems” y “Edna’s Ruthie.” En el primero, la protagonista es una chica un poco mayor que Esperanza que tiene dos hijos muy pequeños y está casada con un hombre irresponsable, que sistemáticamente abandona el techo conyugal: “she has many troubles, but the big one is her husband who left and keeps leaving” (85). Minerva encuentra en la escritura de poesías, que custodia celosamente, la única forma para salir de la dramática realidad en la que vive. Cada vez que el marido regresa a la casa para intentar reanudar su relación con la familia, Minerva es sistemáticamente sometida a la índole brutal del hombre, que no tiene la fuerza de dejar de una vez por todas: “Next week she comes over black and blue and asks what she can do? Minerva. I don’t know which way she’ll go. There is nothing I can do” (85). En “Edna’s Ruthie,” Esperanza presenta un retrato sintético de Ruthie, una joven mujer que para casarse ha renunciado a la perspectiva de construirse una existencia independiente. Sin embargo, algo en la pareja no ha funcionado así que Ruthie se ha separado del marido volviendo a vivir con su madre en Mango Street. Esta experiencia traumática parece haber vulnerado la personalidad de Ruthie, que se ha convertido en una mujer incomunicada, sin voluntad ni perspectivas futuras, incapaz de tomar ninguna decisión — ni siquiera por el asunto más fútil — sin los consejos y la aprobación de su madre, figura que, de modo vicario, reemplaza la autoridad de un *pater familias* ausente. El condicionamiento de la cultura patriarcal en la que Ruthie ha crecido y que es dominante en el mundo de Mango Street, se manifiesta también en las relaciones sociales con el mundo exterior, así que el personaje disimula por vergüenza su condición de mujer abandonada que ha regresado a la casa de su madre, afirmando que “she’s just visiting and next fin de semana her husband’s going to take her home. But the weekends come and go and Ruthie stays” (69).

Cuando el *pater familias* no falta a sus responsabilidades abandonando hijos y esposa, su presencia es casi siempre asociada a una actitud violenta o a formas de represión física y psicológica hacia las mujeres que se hallan sometidas a su autoridad. En *The House on Mango Street* Esperanza, con su mirada desencantada, es a menudo testigo de estas situaciones. En “Rafaela Who Drinks Coconut & Papaya Juice on Tuesday” la protagonista es una mujer casada que permanece clausurada en la casa cuando el marido, todos los martes por la noche, sale para ir a jugar al dominó con sus amigos y no regresa sino hasta la madrugada. Rafaela, que quiere salir para ir a bailar, puede solamente observar el mundo desde la ventana. Para poder tomar una bebida se ve obligada a pedir a los niños que juegan en la calle de ir al bar de la esquina, de dónde llega el sonido de la música. Como refiere la narradora, la mujer es todavía muy joven, “but getting old from leaning out the window so much, locked indoor because her husband is afraid Rafaela will run away since she is too beautiful to look at” (79).

Víctima por excelencia de este control asfixiante y a menudo violento con que los hombres condicionan la vida de las mujeres mexicanoamericanas, es Sally, una amiga de Esperanza que aparece como personaje principal en algunos capítulos de *The House on Mango Street*. Su caso muestra cuán difícil es para una joven chicana escapar del dominio machista ejercitado primero por los padres y después por los maridos. Sally es una chica bonita y, consciente de su hermosura, cuida mucho, como cualquier adolescente, su aspecto. Por esta razón el padre, hombre posesivo obsesionado por el recuerdo de una hermana suya que ha ‘manchado’ el honor de la familia, subyuga y controla a Sally, por temor que también ella siga el ‘mal ejemplo’ de la tía. “Her father says to be this beautiful is trouble. They are very strict in his religion. They are not supposed to dance. He remembers his sisters and is sad. Then she can’t go out. Sally I means” (81). Sally es obligada a respetar las prohibiciones del padre — “Why do you always have to go straight home after school? You become a different Sally. You pull your skirt straight, you rub the blue paint off your eyelids. You don’t laugh, Sally” — pero, a pesar de esto, cada vez que su comportamiento le hace sospechar al hombre que la hija pueda escapar a su control, éste le pega brutalmente: “like if I was an animal. [...] Just because I’m a daughter [...] He just forgot he was her father between the buckle and the belt” (93). Para huir de los maltratos del padre decide casarse; pero ni siquiera con la boda su situación cambia, porque también el marido se muestra igualmente receloso y prepotente. Esperanza describe la condición de Sally con la misma ironía casi ingenua que a menudo caracteriza los narradores de Cisneros: “She’s happy, except sometimes her husband gets angry and once he broke the door where his foot went through, though most days he is okay. Except he won’t let her talk on the telephone. And he doesn’t let her look out the window. And he doesn’t like her friends, so nobody gets to visit her unless he is working. She sits at home because she is afraid to go outside without his permission” (101-102). Todo lo que puede hacer Sally, para pasar el tiempo, es fantasear y mirar la decoración de su casa, la jaula dorada en la que transcurre su existencia de mujer clausurada.

Con respecto a las dos obras posteriores, en esta primera novela las referencias directas a los artefactos de la cultura de masas, que tienden a difundir modelos femeninos sumisos y funcionales a la conservación de la androcracia, son poco evidentes; aunque el lector puede intuir que el condicionamiento de personajes como Alicia, Rafaela o Sally, que emblemizan la segregación, la represión y hasta la violencia física a las cuales las mujeres se ven sometidas, depende no solo de una tradición machista arcaica (de procedencia europea antes que americana), sino también de la influencia de superestructuras ideológicas vehiculadas por la cultura de masas.

La misma Esperanza Cordero experimenta directamente las consecuencias negativas de esta cultura misógina; consecuencias que en su caso derivan no tanto de la esfera familiar cuanto de la realidad externa de Mango Street, donde la mujer tiene que conformarse a desempeñar su papel tradicional de persona sometida a la autoridad masculina: “Mexi-

cans don't like their women strong" (10) observa con extrema agudeza la joven protagonista-narradora. A este mundo patriarcal y represivo Esperanza reacciona en dos modos: cultivando el sueño de abandonar un día el barrio donde ha crecido y de trasladarse en una casa confortable y toda suya, un espacio privado donde realizarse como individuo y materializar sus deseos — la misma ambición que Lala expresa en *Caramelo* —, pero sobre todo poniendo en práctica una estrategia de auténtica rebelión.

Su rechazo a someterse a los códigos de comportamiento impuestos a las mujeres chicanas por la cultura hegemónica, se manifiesta cabalmente en el capítulo "Beautiful & Cruel," donde emerge de modo claro la cognición de la joven narradora de cómo funcionan los mecanismos represivos masculinos. Esta precoz intuición la empuja a buscar la identificación con un cliché femenino popularizado sobre todo por el cine, el de la *femme fatal*, del cual invierte el signo negativo, transformándolo en un modelo simbólico de resistencia e independencia: "I have decided not to grow up tame like the others [otras mujeres] who lay their necks on the threshold waiting for the ball and chain. In the movies there is always one with red lips who is beautiful and cruel. She is the one who drives the men crazy and laughs them all away. Her power is her own. She will not give it away. I have begun my own quiet war. Simple. Sure. I am one who leaves the table like a man, without putting back the chair or picking up the plate" (89-90). Sin embargo, Esperanza es el único personaje en *The House on Mango Street* que muestra esta voluntad rebelde y el deseo de vivir una existencia emancipada inspirándose en un modelo femenino al cual la opinión común atribuye un valor negativo puesto que desafía y socava el papel dominante del hombre. En cambio, los demás personajes femeninos parecen adecuarse estrictamente a los modelos — procedentes de la tradición o difundidos por los modernos medios de comunicación — que corresponden a los de un sujeto sumiso con respecto a la autoridad masculina.

En la obra siguiente, *Woman Hollering Creek*, en que la relación asimétrica entre sujeto masculino y femenino sigue siendo una de los temas claves abordados por Cisneros, la visión esencialmente negativa y pesimista de la primera novela se corrige en parte. Mientras en el mundo de Mango Street el único personaje que actúa una forma de oposición y abre por sí mismo una perspectiva futura es la narradora, en la colección de cuentos aparecen otras figuras que encarnan esta actitud de resistencia.

En el texto que da título al libro, la protagonista es Cleófilas, una joven mujer mexicana que abandona el ámbito patriarcal y rural donde ha nacido y vivido hasta entonces para trasladarse, después de su boda, a los Estados Unidos, donde ya vive el marido, también él emigrado de México. Cleófilas, que proviene de un contexto social pobre y culturalmente retrasado, ha construido su visión de la realidad fuera de la esfera doméstica y todas sus expectativas a propósito de la futura vida matrimonial se basan en el imaginario ficcional de las narraciones sentimentales y engañosas de fotonovelas, novelas rosa y sobre todo de las telenovelas. Ella, por lo tanto, está convencida de que su boda y sobre todo el traslado a los Estados

Unidos le permitirán conseguir la felicidad, el bienestar económico y un nuevo status social — como ocurre a los personajes protagónicos de estos productos de la industria del entretenimiento de masas, de los cuales es una asidua consumidora. La perspectiva de un futuro mejor, según ella, ya está escrita en el nombre mismo de la ciudad en la que irá a habitar: “*Seguín*. She had liked the sound of it. Far away and lovely. Not like *Monclova*. *Coahuila*. Ugly. *Seguín*, *Tejas*. A nice sterling ring to it. The tinkle of money. She would get to wear outfits like the women on the tele, like Lucía Méndez. And have a lovely house” (Cisneros 2004, 45). Pero la realidad que encontrará al otro lado de la frontera será muy distinta. El marido, que la mujer conoce poco, tiene un trabajo precario que a duras penas le permite a la familia sobrevivir; ni siquiera pueden permitirse comprar un televisor, que para Cleófilas representa la única vía de evasión, aunque sea ilusoria, de la cotidianidad escuálida. La casa en que se alojan es una morada pobre y la pequeña ciudad se revela ser un lugar claustrofóbico y hostil, que hunde a la protagonista en una penosa condición de aislamiento y soledad. Como es fácil imaginar, las frustraciones del marido se descargan sobre la infeliz Cleófilas que se convierte en víctima de su violencia. Cuando nace el primer hijo de la pareja, las cosas empeoran. El hombre se hace cada vez más agresivo y huraño, y Cleófilas tiene que suplicarle para obtener el dinero necesario para pagar los exámenes médicos que ella necesita a causa de su nuevo embarazo. En suma, todo está muy lejos de las fantasías en las que la mujer proyectó sus expectativas: “Cleófilas thought her life would have to be like that, like a telenovela, only now the episodes got sadder and sadder. And there were no commercials in between for comic relief. And no happy ending in sight” (52-53). Pero lo grave de la desventura de Cleófilas es que ella tiene como únicos modelos de identidad femenina aquellos encarnados por las heroínas de las telenovelas — es decir sujetos dóciles, hiper sentimentales o resignados. Y precisamente, por esta razón, no logra concebir frente al marido que la maltrata una actitud diferente de la del aguante, de la silenciosa subordinación física y psicológica a “this man, this father, the rival, this keeper, this lord, this master, this husband til kingdom come” (49). El punto de viraje de su existencia se da cuando en la clínica obstétrica la enfermera de origen mexicano comprende que Cleófilas es una de las tantas mujeres inmigradas que sufre los maltratos del marido. La enfermera decide entonces contactar a Felice, una amiga feminista suya que, como ella, es voluntaria en un grupo chicano de asistencia a las mujeres víctimas de abusos, y logra convencer a la protagonista a escapar del marido. Acompañada por Felice, Cleófilas va a la estación de autobuses de donde partirá para regresar a México. Durante el trayecto las dos mujeres conversan y Cleófilas descubre estupefacta que Felice es una mujer que tiene una mentalidad y una actitud para ella hasta entonces inconcebibles (“What kind of talk was that coming from a woman?” [55], se pregunta la protagonista): vive sola, es independiente, desinhibida, optimista y enérgica, maneja un *pickup*, y sobre todo no advierte la necesidad de tener un marido a su lado. Mientras que atraviesan

el puente sobre el arroyo de La Llorona (el Woman Hollering Creek que da título al cuento) Felice de repente lanza un grito desaforado, como el grito de un mariachi, que hace sobresaltar a Cleófilas. La mujer explica que cada vez que pasa este arroyo celebra así La Llorona, figura muy popular del imaginario mexicano de la que el riachuelo toma su nombre.

Con su grito que evoca el de La Llorona, Felice por un lado rinde homenaje a este personaje legendario que la cultura misógina ha transformado en chivo expiatorio; por el otro, rompe simbólicamente el silencio a que las mujeres a menudo están obligadas, y en este sentido representa un ejemplo para Cleófilas.¹ El modo con que el cuento termina no abre una perspectiva utópica para la protagonista, que regresa a su aldea mexicana a cuidar un padre anciano y seis hermanos inútiles. Sin embargo, el contacto que tuvo con Felice y su ejemplo representan una experiencia trascendental para ella, una experiencia que le brinda la oportunidad de transformarse de objeto pasivo del dominio masculino a sujeto activo capaz de controlar su existencia y su historia. Quizás su vida no cambiará pero, como deja entender la narradora, cuanto menos tendrá modo de contar a sus amigas que hay otros modelos femeninos por seguir, diferentes al de las heroínas de las telenovelas. Mujeres emancipadas como Felice, que se rebelan a la autoridad masculina, que ayudan a otras mujeres practicando el ‘feminismo popular,’ una forma de activismo chicano que tiene su origen en la cultura obrera y conjuga los discursos teóricos con la práctica de la solidaridad, como recuerda Sonia Saldívar-Hull en su ensayo titulado “Women Hollering, Transfronteriza Feminisms.” En el caso de Cleófilas, por lo tanto, una perspectiva futura se abre cuando, con la ayuda de Felice, ella descubre un modelo femenino presente en la tradición popular — aunque connotado negativamente, como es el de La Llorona —, lo reactiva y lo contrapone a los modelos tranquilizadores pero intrínsecamente represivos difundidos por las formas narrativas de masas destinadas a las mujeres.

¹ La figura leyendaria de La Llorona, que se difunde después de la Conquista pero cuya origen remonta a la tradición cultural azteca, se sobrepone a veces a la de Malintzin/la Malinche. Ambas lloran por sus hijos perdidos y ambas representan a las civilizaciones precolombinas de Mesoamérica violadas y traicionadas por el invasor europeo. En la literatura chicana contemporánea – valga como ejemplo “The Marina Poems” de Lucha Corpi – estas dos víctimas de un mestizaje forzoso que tenían en la tradición una connotación negativa, han sido volcadas en símbolos positivos de resistencia cultural, de autodefinition y autoafirmación de la mujer. Gloria Anzaldúa en su *Borderlands/La Frontera* señala que ya en la cultura azteca la imagen de la mujer que llora tenía un valor simbólico y que el ritual público de la lamentación representaba también una forma de protesta: “*La Llorona* wailing in the night for her lost children has an echoing note in the wailing or mourning rites performed by women as they bade their sons, brothers and husbands good-bye before they left to go to the ‘flowery wars.’ [...] These collective wailing rites may have been a sign of resistance in a society which glorified the warrior and war and for whom the women of the conquered tribes were booty” (Anzaldúa 1999, 55).

Esta desmitificación de la producción cultural de masas, en cuanto sistema concebido para construir una identidad femenina frágil e hiper-sentimental subordinada a la autoridad masculina, se repite también en las páginas conclusivas del cuento “Bien Pretty,” cuando la protagonista, Guadalupe Arredondo — artista y mujer culta a diferencia de Cleófilas — frente a una desilusión sentimental que presenta aspectos casi grotescos, actúa una forma de catarsis feminista. Primero, quema todas las fotografías, cartas y poesías de Flavio Munguía, el hombre que la engañó y que ella mismo ha idealizado, asimilándolo al príncipe Popocatépetl de la leyenda precolombina y asumiendo implícitamente el papel de su querida Ixtaccíhuatl. Idealización a través de la cual querría corregir la versión estereotipada de los dos personajes popularizada por “the kitsch calendar art” donde el héroe aparece como un John Weismuller indianizado y la princesa es una procaz Jayne Mansfield (144).² Hace falta observar que, a través de la recuperación de esta imagen que pertenece a la tradición cultural mexicana, Cisneros actúa una reelaboración feminista del mito de los dos volcanes. Mientras que en la leyenda y en la iconografía tradicional — popularizada, por ejemplo, por el pintor e ilustrador mexicano Jesús Helguera (1910-1971) —³ es el príncipe Popocatépetl el que desarrolla una función activa, velando el cuerpo sin vida de su querida Ixtaccíhuatl (cuyo nombre significa ‘mujer dormida’) (fig. 1), en “Bien Pretty” los papeles se invierten y es Guadalupe la que asume un papel activo en su relación sentimental con Flavio Munguía. La misma inversión de papeles que, en la novela *Caramelo*, Lala intentará poner en práctica organizando su mismo ‘raptó’, cuya representación iconográfica tradicional repite el mismo molde: una mujer pasiva que, lánguida, casi desmayada, se entrega totalmente al hombre.

Acto seguido, después del holocausto simbólico de todo lo que pudiera recordarle a Flavio, Lupe se encierra por días enteros en su casa para visio-nar incesantemente, “in the name of research” (161), telenovelas que tienen títulos muy elocuentes: *Rosa Salvaje*, *Balada por un amor*, *Dulce Desafío*. La conclusión de este *tour de force* es un proceso de auto-sicoterapia que desbarrata los clichés femeninos representados por las mansas heroínas de la cultura de masas para celebrar en cambio a las mujeres reales, que toman un papel activo y que desde siempre se oponen, a veces de manera inconsciente, a la homologación: “I started dreaming of these Rosas and Briandas and

² Esta tendencia del arte figurativo popular mexicano a reproducir los cánones estéticos de Hollywood es bastante común; resulta evidente, por ejemplo, en la ilustración titulada “Legado azteca” del pintor Ángel Martín que aparece en un calendario promocional distribuido por una tienda de productos latinoamericanos de Kansas City.

³ Véanse, por ejemplo, obras como “La Leyenda de los Volcanes I,” “La Leyenda de los Volcanes II o Grandeza Azteca,” “Amor indio,” “La mujer dormida” y “El Flechador del Cielo,” realizadas por Helguera entre los años Cuarenta y Cincuenta del siglo XX.

Luceros. And in my dreams I'm slapping the heroine to her senses, because I want them to be women who make things happen, not women who things happen to. [...] Not men powerful and passionate versus women either volatile and evil, or sweet and resigned. But women. Real women. The ones I've loved all my life. [...] The ones I've known everywhere except on TV, in books and magazines. *Las girlfriends. Las comadres. Our mamas and tías*" (161).

En *Caramelo*, Cisneros parece querer retomar y problematizar este discurso, representando algunos personajes femeninos cuya fuerte personalidad en determinadas circunstancias revela de todas maneras ciertas ambigüedades que ponen en tela de juicio el sentido potencialmente positivo de este modelo.

La figura ejemplar en este sentido es Awful Grandmother, mujer que manifiesta una índole autoritaria, tenaz e imprevisible. Su carácter es sin duda el de una 'mujer fuerte.' Pero no del tipo que Cisneros desea. Su fuerza se basa, en efecto, sobre una identificación casi total con la cultura dominante, machista y clasista, de que ella misma es la primera víctima. Esta actitud contradictoria, que además constituye su drama oculto, emerge de la relación con Aunty Light-Skin, la única hija que se ha quedado a vivir con la familia en Ciudad de México. A través de las palabras de Lala se comprende que su abuela nunca tuvo hacia Aunty Light-Skin la misma actitud solícita reservada a las dos figuras masculinas por excelencia de la familia: su marido y el primogénito Inocencio. Y cuando Aunty Light-Skin, después de la muerte del padre, decide trasladarse a otra ciudad, la madre la embiste echándole en cara su supuesto egoísmo. Sus ásperas palabras revelan todo el resentimiento ante una mujer que quiere abandonar su papel de 'ángel del hogar' y que antepone sus propias exigencias individuales al deber de acudir a la familia.

Zoila, la madre de Lala, encarna en muchos sentidos la antítesis de Awful Grandmother, aunque ella también es un ejemplo de 'mujer fuerte.' Nacida en los Estados Unidos de una familia de inmigrantes mexicanos, ha crecido en Chicago. Sin duda conoce su cultura ancestral pero con respecto a Inocencio, su marido, ha asimilado mucho de la sociedad y de la mentalidad angloamericana. Tendencialmente, no antepone la deferencia por la tradición a las necesidades de los individuos. Al contrario de Awful Grandmother, no se dedica de modo obsesivo a la cocina; cuida con cariño a su esposo pero cuando tiene que criticarlo lo hace sin escrúpulos, levanta la voz, intima e insulta. Pero sobre todo parece haber asimilado una conciencia social y cierto radicalismo político que revelan una influencia de los discursos del *Movimiento*. Cuando se da cuenta de que su hijo Toto puede ser reclutado por el ejército y enviado a Vietnam, ataca la retórica patriótica: "Great country, my ass! [...] You don't know it, Ino[cencio], because you never pick up a newspaper, but believe me, all the brown and black faces are up on the front line" (Cisneros 2003, 245). Al contrario de su suegra y del marido, consumidores de fotonovelas y telenovelas, Zoila lee a Paulo Freire, Erich Fromm, Paz, Neruda, Sor Juana, Malcolm X y Chief Joseph; pega poesías políticas en la nevera, el retrato

del vicepresidente Spiro Agnew sobre el blanco de los rehilletes, y escucha en la estación WFMT el programa radiofónico de Studs Terkel.⁴

Sin embargo, a pesar de su mentalidad abierta y progresista, también ella en algunas circunstancias deja aflorar prejuicios y actitudes atribuibles a la influencia de la cultura machista. Por ejemplo cuando descubre que Lala usa tampones absorbentes la regaña de modo áspero, manifestando un prejuicio moral misógino: “Don’t you know tampons are for floozies? Mother had said when she found them in the bathroom [...]. Don’t you know nice girls don’t wear tampons till they are married? And maybe not even then” (333).

A propósito del papel que la cultura de masas desarrolla en la construcción de la identidad de los personajes y en el condicionamiento de sus comportamientos, es necesario observar que, también en *Caramelo*, se encuentran muchas referencias a productos de la industria cultural como cine, música, telenovelas, fotonovelas e historietas. Pero con respecto a las dos obras anteriores, en la saga de la familia Reyes la visión tendencialmente de rechazo de la cultura de masas en cuanto instrumento de condicionamiento y homologación — análoga a la concepción negativa de la industria cultural concebida como forma de control de la opinión pública por parte del poder, formulada por la Escuela de Frankfurt — al menos en parte se corrige. O, cuanto menos, la representación de tales productos y la influencia que ellos ejercen en la esfera social aparece menos previsible y más compleja. Sin duda hay todavía algunos episodios que aluden al poder engañoso y subterráneo de los modelos identitarios que la cultura machista impone. Por ejemplo, para intentar afirmar su voluntad de independencia Lala recurre a la idea del rapto,⁵ una experiencia desastrosa que desembocará en su ‘desgracia’, exactamente porque ella se deja seducir por la iconografía popular hiper romántica del charro elegante que huye a caballo con su amada. Pero, en general, las referencias a la música y al cine que aparecen con cierta frecuencia en la novela demuestran no tanto el carácter engañoso de la industria del espectáculo, cuanto la riqueza, el poder atractivo y la vitalidad de la cultura mexicana. Y este discurso parece ser válido también para los productos menos ‘nobles’ como fotonovelas y telenovelas, que resultan inofensivas formas de entretenimiento, o para una serie muy popular de historietas como *La Familia Burrón*, perspicaz y divertida representación de la familia media mexicana, asimilable a la *Familia Simpson* estadounidense. La impresión es que, bajo este aspecto, la Sandra Cisneros de *Caramelo* se haya acercado a una idea de la cultura de masas más afín a la de los *Cultural Populist*, representados entre los

⁴ Estudioso de historia oral y cultura popular de los Estados Unidos, censurado durante el macartismo y autor en 1970 del libro *Hard Times: An Oral History of the Great Depression*.

⁵ El tema del rapto aparece también en el capítulo titulado “My Name” de la novela *The House on Mango Street* (11); en *Caramelo*, la fuga de Lala tiene un precedente en el episodio del casamiento de Aunty Light-Skin, contado en el capítulo 53.

intelectuales chicanos por estudiosos como José Limón y Américo Paredes.⁶ Según esta concepción, la industria de la cultura no sería capaz de imponer modelos sociales a través de sus productos, porque éstos, de largo consumo, en último análisis, traen origen de la estética popular y reflejan los gustos de un público vasto que, en cierto sentido, debe ser considerado autor y, a la vez, destinatario de lo que consume. Desde esta perspectiva, por lo tanto, una visión pesimista y de rechazo de los productos del entretenimiento de masas no tiene fundamento, puesto que tales productos siempre son, en medida más o menos relevante, *cultura popular*, o sea constituyen el reflejo de la creatividad y del imaginario colectivo más que de su manipulación.

En *Caramelo* las frecuentes referencias a las obras maestras del cine mexicano de la edad de oro absuelven, en la construcción de la novela, una dúplice función. Primero, sirven para connotar, cuanto menos al público que tiene familiaridad con estas películas, el entorno y las atmósferas que caracterizan algunos episodios de la historia de la familia Reyes y, más en general, de la cultura mexicana del siglo Veinte. Pero, al mismo tiempo, en algunas circunstancias desarrollan también la función de modelo narrativo y de juego intertextual de corte típicamente posmoderno. Un ejemplo de esto se encuentra al principio de la segunda parte de la novela, donde Lala, dialogando con el espíritu de la abuela, empieza a reconstruir a su modo la historia de la familia Reyes antes de su nacimiento. “If this were a movie from Mexico’s Golden Age of cine, it would be black-and-white and no doubt a musical,” dice Lala. “Like *Nosotros, los pobres*,” contesta la abuela proporcionando una precisa referencia cinematográfica (98). Y, en efecto, el melodrama urbano dirigido en 1947 por Ismael ‘El indio’ Rodríguez con protagonista el actor y cantante Pedro Infante evoca desde el punto de vista iconográfico el entorno popular de la capital descrito en el capítulo 23, cuando Narciso por primera vez encuentra a Soledad. Lala refiere que la figura misma de su padre puede ser asimilada a la de Pedro Infante, o en alternativa, para el lector angloamericano, a Clark Gable. Además, el episodio del despertar de Inocencio el día de su cumpleaños, cuando toda la familia le canta “Las mañanitas” (cap. 12) parece una reelaboración sugestiva de una escena de la misma película, donde Pepe “El toro” reúne a un coro muy extravagante para entonarle a Chachita esta canción popular.

Análogamente, la rememoración de la bailarina Tongolele, de sus danzas seductivas y de la efervescente vida nocturna de la Ciudad de México

⁶ Véase: Charles M. Tatum. 2001. *Chicano Popular Culture. Que hable el pueblo*. Tucson, AZ: The University of Arizona Press, cap. I; Ramón Saldivar. 1990. *Chicano Narrative. The Dialectics of Difference*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press, cap. II y José E. Limón. 1991. “Dancing with the Devil: Society, Gender, and the Political Unconscious in Mexican-American South Texas,” en Héctor Calderón y José David Saldivar, eds. *Criticism in the Borderlands. Studies in Chicano Literature, Culture, and Ideology*. Durham-London: Duke University Press.

de los años Cincuenta hecha por Aunty Light-Skin cuando en el capítulo 55 le cuenta a Lala del primer encuentro con su gran amor, tiene su correspondiente cinematográfico en una de las primeras escenas de la película *Chucho el Remendado*, dirigida por Gilberto Martínez Solares e interpretada por el cómico Tin Tan,⁷ que no acaso se cita de modo explícito en la novela (264).

Los que hemos mencionados son sólo dos ejemplos dentro de las numerosas referencias a la cultura popular mexicana que se encuentran en *Caramelo*. Se trata de elementos que contribuyen a crear la riqueza textual de la obra de Sandra Cisneros y, al mismo tiempo, permiten al lector percibir la complejidad de la cultura chicana.

Obras citadas

- Anzaldúa, Gloria. [1987] 1999. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco, CA: Aunt Lute Books.
- Calderón, Héctor, and José David Saldívar, eds. 1991. *Criticism in the Borderlands. Studies in Chicano Literature, Culture, and Ideology*. Durham-London: Duke University Press.
- Cisneros, Sandra. [1984] 1991. *The House on Mango Street*. New York: Vintage Books.
- . [1991] 2004. *Woman Hollering Creek*. London: Bloomsbury.
- . [2002] 2003. *Caramelo*. London: Bloomsbury.
- Corpi, Lucha. [1978] 1994. "Las poemas de Marina/The Marina Poems" en *In Other Words. Literature by Latinas in the United States*, ed. by Roberta Fernández, 54-59. Houston, TX: Arte Público Press.
- Martini, Andrea, e Nuria Vidal, a cura di. 1997. *Le età d'oro del cinema messicano 1933-1960*. Torino: Lindau.
- Saldívar, Ramón. 1990. *Chicano Narrative. The Dialectics of Difference*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press.
- Saldívar-Hull, Sonia. 1999. "Women Hollering, Transfronteriza Feminisms." *Cultural Studies* 13 (2): 251-262.
- Tatum, Charles M. 2001. *Chicano Popular Culture. Que hable el pueblo*. Tucson, AZ: University of Arizona Press.
- Terkel, Studs. 1970. *Hard Times. An Oral History of the Great Depression*. New York: Pantheon Books.

⁷ Tin Tan, pseudónimo de Germán Genaro Cipriano Gómez Valdés Castillo (1915-1973), además de gran caricato fue excelente cantante y bailarín y es considerado, junto a Cantinflas, el mejor cómico que ha dado el cine mexicano. En su larga carrera actuó en una enorme cantidad de películas bajo la dirección de cineastas como Humberto Gómez Landero y el ya mencionado Gilberto Martínez Solares. Aquí vale la pena señalar que en su primera aparición cinematográfica (*Hotel de verano* de 1943) Tin Tan llevó al escenario el personaje del *pachuco*, figura entonces estereotipada del *mexican-american* que él interpretó en clave humorística.