

La narrativa chicana: su origen, su lengua y temática, su ideología

Erlinda Gonzáles-Berry*

La mayoría de los críticos literarios concurrían en que lo propiamente llamado literatura chicana¹ tiene su origen en el movimiento sociopolítico de los sesenta. Esos mismos críticos, sin embargo, reconocerían que esta literatura no nació en un vacío social o estético. Historiadores de la literatura chicana, como el muy respetado don Luis Leal, encuentran sus antecedentes en la literatura producida por exploradores y colonizadores españoles de las provincias septentrionales de la Nueva España en los siglos XVI y XVII. Un crítico, de hecho, ha declarado a Alvar Núñez Cabeza de Vaca el apóstol de la literatura chicana. Juan Bruce Novoa afirma que si el ser chicano implica el repetido cruzar al espacio del Otro y la constante transformación de identidad mediante procesos de transculturación, entonces, insiste Bruce Novoa, el autor español de los *Naufragios* y *Las cartas de relación* fue, de hecho, el primer chicano y su escritura el paradigma para la narrativa chicana contemporánea.²

Podemos estar de acuerdo o no con Bruce Novoa, pero hay que aceptar que el hecho de descender de una literatura al servicio de un proyecto imperial hace problemática a la narrativa chicana. La pregunta engendrada por este acto genealógico es ¿cómo reconciliar el hecho de que la literatura generadora fuese escrita desde la perspectiva de una ocularidad imperial, su subjetividad y autoridad otorgadas por una soberbia maquinaria colonial,

¹ El vocablo chicano se refiere aquí al grupo de residentes y ciudadanos estadounidenses cuyo origen haya sido el México contemporáneo o las antiguas colonias españolas en lo que hoy es el oeste de Estados Unidos.

² Véase el artículo de Bruce-Novoa, «Naufragios en los mares de la significación: de La relación de Cabeza de Vaca a la literatura chicana» en *Plural*, 19: 5, febrero, 1990, pp. 12-21.

*Universidad de Nuevo México

mientras que su prole, la literatura chicana en este caso, asume su autoridad desde una consciente posición de marginalidad, y de un imperativo descolonizante? El asunto aquí no es negar los eslabones entre estas dos literaturas, sino insistir en la necesidad de reconocer los factores de ruptura y discontinuidad así como los de continuidad.

En otro lugar ya se ha comentado que la subjetividad en la literatura colonial de las provincias septentrionales del imperio español en América ya estaba señalada por la marginalidad.³

Demasiado conscientes estaban los soldados y los frailes que escribieron sobre la exploración y la colonización de Nuevo México como para no percatarse de que su proyecto estaba fuertemente marcado por el estigma del fracaso. El no haber descubierto las grandes ciudades de Cibola, el no haber tropezado con un nuevo Tenochtitlan en el valle del Río Grande, ponía en peligro el futuro de dicho proyecto. Obligados a admitir el fracaso, a defender un proyecto que cada día recibía nuevas acusaciones de inutilidad, y menos apoyo material, los autores de esta escritura la sellaron con un agobiante sentido de desilusión. También presente en esta misma escritura está la marca de la ruptura y la discontinuidad en la medida en que los exploradores se encontraban en la periferia del imperio, incluso en las orillas del mundo imaginado de aquel entonces. Es esta inscripción de desilusión y de enajenamiento —finalmente de marginalidad— la que caracteriza los discursos imperiales de aquella primera literatura escrita en castellano sobre lo que hoy se denomina el sudoeste de Estados Unidos. Y son estos mismos rasgos los que marcaron la narrativa chicana escrita después de 1848. A partir de esa fecha, y desde su posición de «otredad», imputada por las nuevas fuerzas coloniales, se empezaría la construcción y la inscripción de una nueva identidad por autores como Mariano Vallejo, Eulalia Pérez, Rafael Chacón, Amparo Ruiz de Burton, Eusebio Chacón, entre otros.

Si con la llegada de los *yankees* a las recién conquistadas tierras mexicanas en 1848 llegaron la explotación y la relegación a la categoría de segunda clase —lo que Genaro Padilla ha llamado la «pesadilla de la invasión»— también llegaron las imprentas y no tardaron los mexicanos colonizados en apropiarse de estos nuevos medios de producción. Cientos de periodistas participaron en el proceso de imaginar y construir una nueva nación, no concebida ésta en el sentido de entidad política, sino en el sentido social y

³ «Two Texts for a New Canon Vicente Bernal's *Las Primicias* y Felipe Maximiliano Chacón, *Poesía y prosa*» en Ramón Cutiérrez y Genaro Padilla (editores), *Recovering the U.S. Hispanic Literary Heritage*, Arte Público Press, Houston, 1993, pp. 129-151.

cultural: un pueblo unido por la lengua, por la memoria de un pasado más noble, por un profundo sentido de indignación y resistencia.

El escritor nuevomexicano, Eusebio Chacón, en su novela de 1893, *Tras la tormenta la calma*, rechazó abiertamente la cultura hegemónica en una declaración de independencia. Dice en la dedicatoria de su breve narración: «Estas páginas son el producto de mi propia fantasía y no son ni robadas ni prestadas de gabachos ni extranjeros». Como si no fuera suficiente esta declaración, Chacón inscribe su narrativa en la madura tradición literaria española, citando a Bécquer y a Zorrilla, aludiendo a *El Lazarillo de Tormes* y a *El Quijote*, e imitando los principios de la comedia española de capa y espada. Tras el pretexto de escribir para «divertir a enamorados», Chacón desarrolla una alegoría didáctica en la cual emite una llamada al pueblo nuevomexicano a la unidad. Chacón advierte que el honor sólo se ganará protegiendo los intereses de todo el pueblo nuevomexicano de la lujuria de los usurpadores «gabachos» (anglos). El acto de filiación de Chacón con la tradición literaria ancestral forma parte de una estrategia de resistencia y adquisición de poder que se repitió casi un siglo más tarde en la obra de Sabine Ulibarri y Rolando Hinojosa quienes también acudieron a dicha tradición en sus diálogos intertextuales con Clarín, con Pereda y con Benito Pérez Galdós.

Hay que conceder que los cambios iniciados en 1848 también demandaron la colaboración y el acomodo. A medida que los hijos de las viejas familias oligárquicas se educaban en Nueva York, en Saint Louis y en Notre Dame, iban aprendiendo el inglés. Amparo Ruiz de Burton, cuya novela *The Squatter and the Don* (1885) hasta el momento tiene el honor de ser la primera novela chicana, se apropió de la lengua de los colonos *yankees* para denunciar su comportamiento injusto e infame. Rosaura Sánchez comenta en una reciente edición que esta novela «Reconstruye la pérdida de tierra y poder de la población conquistada desde la perspectiva de quien, a pesar de su aculturación, habló con una voz fuerte y, de mayor importancia, una clara memoria... una memoria colectiva» (p. 51).

Genaro Padilla también llama la atención sobre la importancia de la memoria en la narrativa autobiográfica de los siglos XIX y XX en su recién publicado texto: *My History, Not Yours: The Formation of Mexican American Autobiography*. Pecaríamos de deshonestidad si no admitiésemos que son muchos los casos en que esta memoria se inmovilizó y esencializó en una nostalgia llena de «pretensiones aristocráticas, invenciones genealógicas y autodecepción política» (p. 33). Tal fue el caso de la narrativa por ejemplo, de Nina Otero

Warren quien declara en *España en nuestro suroeste* (1936), «Así que en esta tierra un noble de la Nueva España todavía tenía su corte. Seguía las antiguas costumbres diarias; su hogar era su corte, y de ésta recibía la atención merecida, sus sirvientes eran su vasallos sumisos» (p. 15) y «Las doñas españolas siempre actuaban con un aire de gran dignidad, como si estuviesen en una corte medieval» (p. 36).

En la introducción a *Romance of a Village Girl* (1941) otra escritora nuevomexicana, Cleofas Jaramillo, se disculpa ante su inhabilidad para usar la lengua dominante: «Este romance lo trataré de describir en las páginas autobiográficas que siguen, a pesar de que siento una agobiante falta de palabras, por no ser escritora y por escribir en una lengua que me es prácticamente extranjera» (traducción mía del inglés). Esta actitud se debe en gran parte, en mi opinión, a la extendida práctica de ventrilocuismo que se dio en el sudoeste durante las primeras tres décadas del siglo XX. La llegada de artistas y escritores del este de Estados Unidos al sudoeste, desilusionados con lo que Leo Marx llamaría «la máquina en el jardín», o el desplazamiento de la naturaleza por la desenfrenada industrialización, derivó en una inquietante mitificación de las culturas nativas (la indígena y la hispanomexicana). A medida que estos artistas y escritores recién llegados se apropiaron de las culturas nativas, que empezaron a hablar de y por ellos; (el ventrilocuismo aludido arriba) se dio un alarmante silencio por parte de los hispanomexicanos. Los pocos que tomaron la pluma se vieron forzados, como Jaramillo, a disculparse por no poder expresarse con la gracia y la claridad de los que escribían desde su posición central y privilegiada, en la lengua de la cultura hegemónica. Los que no se disculpaban, ciertamente sintieron la necesidad de atenuar sus quejas, aunque las condiciones de dominación siguieran iguales. Esta atenuación frecuentemente tomó la forma de la memoria idealizada y utópica ejemplificada por la cita anterior de Otero Warren.

No obstante la visión idílica y ahistórica que se transparenta en mucha de la narrativa de principios de siglo, Padilla sostiene que si entendemos esta estrategia como

una respuesta al desplazamiento y la borradora, las narrativas en que emerge la nostalgia como un discurso contravalente a la pérdida, también se pueden leer como expresiones de oposición en vez de sencillas reacciones no mediatizadas a procesos de desalojamiento. El recordar no es sólo el acto de no olvidar, [agrega Padilla], sino el acto de no ser olvidado (p. 33, traducción mía).

Entonces, hay que buscar el valor de esta narrativa como documento social e histórico. Sin esto, la narrativa chicana de la segunda mitad del siglo XX realmente se habría desarrollado en un vacío.

Tampoco sería justo sugerir que todo lo escrito en la primera mitad del siglo XX fuese atenuado y disimulante. La tradición contestataria manifiesta en el siglo XIX se extendió a través del siglo XX, mediante las voces de ciudadanos inmigrantes mexicanos. Si la narrativa de los descendientes de los antiguos colonos españoles y mexicanos evidencia un doble discurso, atenuado y a la vez contestatario, la expresión cultural de los inmigrantes demostraba abiertamente su actitud de resistencia. Esta se encuentra sobre todo en los géneros orales y en particular en el corrido fronterizo cuyo enfoque principal son los conflictos sociales entre mexicanos y angloamericanos en la frontera. Estas baladas narrativas, bélicas y contestatarias, según Ramón Saldívar, forman la base de la narrativa chicana contemporánea.⁴

El paso de la resistencia oral, expresada en el corrido, a su contraparte escrita se encuentra en las crónicas periodísticas de Jorge Ulica y Daniel Venegas entre otros. Venegas como tantos de la élite intelectual mexicana, se había autoexiliado en California durante la Revolución Mexicana. En 1928 publicó sus crónicas en la forma de una novela titulada *Las aventuras de don Chipote, o cuando los pericos mamen*. Esta abarca una rica retórica oral para denunciar robustamente las condiciones materiales que afectaban la vida de los trabajadores mexicanos, a quienes ya denominaba chicanos, aquellos que cruzaban a los Estados Unidos en busca de calles forradas de oro y plata. Venegas usa el *topos* del viaje clásico hacia lo desconocido para enfocar a través de las aventuras estadounidenses del trío, don Chipote, su escudero Policarpio y su fiel compañero (perruno en este caso) Sufrelambre, las varias manifestaciones de injusticia y explotación de los trabajadores inmigrantes, así como la tendencia de éstos a imitar las costumbres de los angloamericanos. A pesar del intento obviamente político de esta novela, podría decirse que *Las aventuras de don Chipote* constituye un cómico y alegre himno a lo que Bajtin identifica con el espíritu carnavalesco del pueblo. Esta fijación en lo carnavalesco, se manifiesta en la celebración del cuerpo humano, incluyendo sus funciones más básicas y señala la recuperación y la celebración del cuerpo social, insistiendo en que el pueblo mexicano-chicano posee el don de la regeneración vital que le permitirá resistir y perdurar.

⁴ Ramón Saldívar, *Chicano Narrative: The Dialectics of Difference*, University of Wisconsin Press, Madison, 1990. Hay que reconocer también a los críticos que ven la genealogía de Saldívar demasiado restringida debido al hecho de que es un paradigma masculino que excluye de ese periodo histórico la escritura femenina de cuya existencia cada día vamos descubriendo más evidencias.

Esta joyita rescatada del olvido hace apenas diez años, es una de las pocas novelas escritas en español durante la primera mitad del siglo XX. Tuvimos que esperar hasta los años setenta, ya en pleno auge de un movimiento sociopolítico, que facilitaría una acelerada producción cultural, para observar la recuperación de la lengua nativa como vehículo de expresión literaria.

Esta recuperación da lugar a preguntas de índole genealógica: ¿la narrativa escrita en castellano pertenecía a la categoría de literatura mexicana, o a la norteamericana? El mero hecho de que surgiera esta pregunta demuestra hasta qué punto la cultura hegemónica estadounidense se ha mostrado resistente a reconocer otras lenguas como parte del patrimonio nacional y cultural, a pesar de ser un país de inmigrantes y de que el inglés jamás haya sido declarado la lengua oficial. Los mismos escritores que escribían en español tenían en aquellos años dudas con respecto a su lugar, Sabine Ulibarrí, por ejemplo, declaró que el escritor que se dedicaba a escribir en español, «era escritor sin destino en los Estados Unidos». Algunos críticos vieron el acto de rescatar el castellano como evidencia de filiación al movimiento tercermundista latinoamericano. Por otro lado, el autor tejano, Rolando Hinojosa, insistió en que el castellano no impedía de ningún modo que la narrativa escrita en esa lengua fuese considerada parte de la literatura norteamericana, pues el multiculturalismo y el multilingüismo eran elementos integrantes en la formación de esa nación. En este sentido, Hinojosa anticipó hace dos décadas la retórica actual sobre el multiculturalismo en los Estados Unidos.

No obstante la reducida difusión de la narrativa en castellano, escrita sobre todo durante los años setenta, ésta representa un momento importante en la narrativa chicana, porque rescata del olvido y reivindica la «vida cotidiana nativa», las costumbres, las tradiciones, la lengua vernácula, la expresión simbólica, es decir, hace de la «experiencia chicana» el eje de la construcción de identidad individual y colectiva. Este deseo se representaba en la literatura, en el arte, en la música y en la retórica política del movimiento chicano como amuleto sagrado contra la extirpación y la colonización cultural.

La tercera parte de la narrativa escrita durante los años setenta se escribió en castellano y de estas diez obras, seis se consideran hasta el momento obras clásicas de la narrativa chicana: *Y no se lo tragó la tierra*, de Tomás Rivera; *Estampas del valle y otras obras* y *Generaciones y semblanzas*, de Rolando Hinojosa; *Peregrinos de Aztlán*, de Miguel Méndez; *Caras viejas y vino nuevo* y *La verdad sin voz*, de Alejandro Morales. Incluso dos de estos escritores, Rivera e Hinojosa, forman parte de lo que un crítico ha llamado el triángulo consagrado de

escritores chicanos; el tercero es Rudolfo Anaya, autor de *Bless Me, Ultima. El diablo en Tejas*, de Aristeo Brito, recibió poca atención de la crítica hasta que fue traducida al inglés en 1990. Miguel Méndez junto con Sergio Elizondo siguen siendo escritores importantes y quizá los únicos que no han abandonado el proyecto de escribir exclusivamente en castellano. Hinojosa y Ulibarrí también siguen escribiendo en español, sin embargo, cada obra aparece con su texto paralelo en inglés. La «traducción» es del mismo autor y pongo traducción entre comillas porque según sus autores esta estrategia no representa un acto de traducción, sino una reescritura de la obra original.

No cabe duda que la literatura escrita en inglés alcanza a un público mucho más amplio. No obstante, podría decirse que esta escritura pierde el impacto político que implicó en primera instancia el escribir en español. El conservar la lengua nativa de un grupo étnico marginado, el darle autoridad literaria a lo que anteriormente se había considerado lengua estigmatizada en Estados Unidos, el ofrecer esta lengua como reto y contestación a la lengua hegemónica, representa, en mi opinión, un intrépido acto de resistencia.

Pero, ¿es posible que el escribir en inglés pueda representar de alguna manera una ideología parecida? Para contestar esta pregunta, recurriré a las ideas de Ashcroft y Griffiths que en su texto *The Empire Writes Back*, dicen lo siguiente respecto a la escritura actual de las ex colonias inglesas:

Debemos distinguir entre lo que se propone como un código estándar, English (la lengua del eminente centro imperial), y el código lingüístico english, que ha sido transformado y subvertido en numerosas variedades distintivas a través del mundo (p. 8)... Existen mundos porque existen lenguas, sus horizontes extendiéndose hasta donde lo permitan los procesos de neologismo, innovación, tropos y uso imaginativo lingüístico. Por lo tanto el english se vuelve una herramienta con la cual se construye textualmente un «mundo». Lo más interesante de su uso [english] en la literatura poscolonial tal vez sea la manera en que también construye diferencia, separación, y ausencia de la norma metropolitana (p. 44, traducción mía).

Para mí no cabe duda que la literatura chicana escrita en inglés en Estados Unidos pertenece a esta categoría de *english* con minúscula. Aun en los casos en que la lengua no está marcada por una deliberada sintaxis o semántica no estándar, encontramos a través de toda esta escritura estrategias lingüísticas subversivas en que los signos de la lengua dominante son forzados a llamar la atención hacia una «otredad» radical, a significar una realidad

marginal antes excluida y borrada por nociones normativas dictadas desde el centro hacia la periferia. Esta estrategia de apropiación y transformación encierra una fuerte voluntad descolonizante.

La novela del «movimiento chicano»

Lo que sigue es un intento de categorizar, en términos muy generales, la primera producción narrativa engendrada por el movimiento político. En primer lugar habría que señalar el hecho de que las diferencias regionales son tantas que en este sentido es difícil hacer generalizaciones. No obstante usando el marco desarrollado por Américo Paredes para estudiar el folclore mexicano-americano, creo que es posible hablar de denominadores comunes que quizá no serían tan aparentes si hablásemos exclusivamente en términos regionales. En su estudio fundamental,⁵ Paredes habla de la noción de tres grupos incluidos bajo la categoría de «gente de origen mexicana» en «el México de afuera», o sea los mexicanos en los Estados Unidos; los descendientes de los colonos de las provincias norteñas de la Nueva España; los inmigrantes mexicanos rurales o semi-rurales; y los habitantes de los *mexiquitos*, es decir, los barrios urbanos. Si empleamos este paradigma para acercarnos de una manera gruesa a los rasgos temáticos veremos que en la narrativa de esta etapa se enfoca predominantemente a los grupos colonial e inmigrante; la categoría urbana cobró mayor relieve en los ochenta y noventa, aunque haya en los setenta momentos sobresalientes de ésta, por ejemplo, en la obra de Acosta Zeta, de Alejandro Morales, de John Rechy, de Floyd Salas. Habría que agregar que a partir de los noventa se está prestando mayor atención a un cuarto elemento no elaborado por Paredes como grupo constituyente de la cultura chicana: el elemento fronterizo.⁶

Entre aquellos autores que enfocan sobre lo que Paredes llamaría la subcultura colonial encontramos, entre otros, a Rivera, Anaya, Orlando Romero, Nash Candelaria, Rolando Hinojosa, Sabine Ulibarrí y Aristeo Brito. El trabajo de estos escritores se caracteriza por el desarrollo de la relación entre identidad y lugar. Debilitada la identidad por la dislocación, la denigración cultural y la opresión de la personalidad autóctona nativa por un modelo de la supuesta superioridad de la cultura dominante, la enajenación resultante sólo se puede superar mediante la construcción de una nueva identidad y su sitio correspondiente.

⁵ Américo Paredes, «The Folk Base of Chicano Literature» en Joseph Sommers y Tomás Ybarra Frausto (editores), *Modern Chicano Writers: A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, pp. 4-17.

⁶ Por ejemplo, Gloria Anzaldúa, *The Borderlands/La Frontera: The New Mextiza*, Spinsters / Aunt Lute, San Francisco, 1987.

En esta narrativa la subjetividad chicana se construye con base en una tensión entre nativos y extranjeros; incluso hay una tendencia a representar a los nativos como entes espiritualmente superiores a los de afuera, pues su posición moral les viene de su larga relación con la tierra nativa, mientras que los extranjeros son representados como seres contaminados por el deseo de dominar. La cultura autóctona suele ser reverenciada como amuleto protector contra la amenaza representada por los forasteros.

En la narrativa rural/inmigrante de Raymund Barrios, José Antonio Villareal, Tomás Rivera, Miguel Méndez, Estela Portillo y Edmundo Villaseñor, domina un fuerte sentido de desarraigo que pone en peregrinación a individuos y familias enteras. El viaje fortalece e impulsa a los peregrinos a construirse un sitio propio. Las penas sufridas —el heroísmo implícito en la superación de condiciones dehumanizantes y en la resistencia a la extirpación cultural— forman el nudo de esta narrativa.

La narrativa urbana de esta época frecuentemente contiene subtextos coloniales o rurales puesto que la experiencia chicana urbana en muchos casos tiene como antecedente una vida rural, ya sea en los pueblecitos del sudoeste o en México. Puesto que éste es el grupo que entra en mayor contacto con la cultura dominante, suele haber en esta narrativa más conflicto exterior e interior a medida que el individuo es afectado por procesos de transculturación. El acto de ajuste ante la enajenación provocada por la vida urbana frecuentemente se desarrolla en contrapunto a una rememorada vida idílica del mundo campesino.

En las tres categorías, la autoridad narrativa suele brotar de la memoria. De hecho, la memoria es la fuerza motriz del acto de inscripción a través del cual se manifiestan las idiosincrasias culturales y la historia de «la raza».

En mucha de esta narrativa se trabaja también una amplia gama de discursos mitológicos, ya sea cristianos o precolombinos en formas puras, o tratados ya con indicios de transculturación (*Bless me, Ultima*, de Anaya) o subversión. En el último caso, por ejemplo, podríamos señalar dos novelas cuyos autores se sirven de mitos cristianos sólo para volcarlos contra sí mismos logrando así censurar los vestigios coloniales que aplastan a sus personajes; éstas son *Y no se lo tragó la tierra* y *El diablo en Tejas*. La imbricación de la micro y macro historia y del mito en esta narrativa contribuye a la construcción de la identidad y la subjetividad individual y colectiva. Si hay una tendencia en la narrativa de esta etapa a representar la Identidad Chicana —con mayúscula— como una entidad monolítica y esencial, en la narrativa de los ochenta veremos ya un cambio hacia la construcción de la identidad más abierta y plural, o sea de identidades chicanas.

Los ochenta: la década de voces femeninas

Tal vez haya sido la autobiografía de Richard Rodríguez, *Hunger of Memory* —portavoz de una apasionante llamada a la asimilación a la cultura dominante—, la que nos permitió vislumbrar la idea de que quizá no hubiese un modelo único de identidad chicana. Por un lado, a Rodríguez se le denunció por ser un «vendido de primera» por su ataque contra la educación bilingüe y por cuestionar el afán de tantos chicanos de proteger el derecho a crear y mantener una identidad pública étnicamente marcada; por otro, se reconoció que su escritura era el resultado de algo que también se debería considerar como parte de la experiencia chicana: la enajenación desgarradora nutrida por la misma negación abogada por Rodríguez. El considerar el texto de este autor como miembro de la familia literaria chicana fue abrir el camino a otros modos de ser y de interpretar la historia. Siguiendo los pasos de Rodríguez, Gary Soto y Arturo Islas son narradores que han llevado la narrativa masculina chicana en nuevas direcciones de introspección e intimidad.

Estos escritores abrieron una brecha en el canon narrativo chicano —cuyos límites habían sido establecidos por una agenda política nacionalista y masculinista— para la narrativa femenina. En 1986 Rudolfo Anaya escribe en la introducción de un texto narrativo de Denise Chávez, *The Last of the Menu Girls*, lo siguiente: «Claramente ha llegado una nueva vanguardia; su nombre es mujer» [traducción mía]. Tenía razón Anaya, la década de los ochenta perteneció a las mujeres chicanas, y en particular, a las narradoras: Sandra Cisneros, Ana Castillo, Denise Chávez, Lucha Corpi, Margarita Cota-Cárdenas, Mary Helen Ponce, Gloria Anzaldúa, Helena María Viramontes, Gina Valdés, Roberta Fernández, Cherrié Moraga, Erlinda Gonzáles-Berry. De éstas, sólo dos han escrito en castellano, Cota-Cárdenas, una novela intitulada *Puppet*, y Gonzáles-Berry, una novela breve llamada *Paletitas de guayaba*. Las demás escriben en inglés y Cisneros, Castillo y Chávez han sido pioneras en la entrada a las grandes editoriales comerciales no chicanas, aspecto al que volveré en mi conclusión.

En contraste con la narrativa de los setenta, marcadamente masculina, fundacional y épica en su visión de la *His-tory* [historia/historia de «él»] de la Raza, la narrativa femenina tiende a enfocar la *micro-her-story* (historia de ella): los espacios personales y domésticos, las relaciones íntimas. Si el ser hombre se ha definido en la narrativa chicana por las grandes acciones, por el espacio abierto, por la aventura geoespacial, el ser mujer es la acumulación de los pequeños actos cotidianos. La apropiación y la subversión son el lenguaje de la narrativa femenina

chicana; la deconstrucción del privilegio masculino protegido por paradigmas patriarcales es su estructura; y la exploración de la sexualidad femenina su razón de ser.

Este último tema no es ni decadente ni gratuito. El obsesivo enfoque del cuerpo y de la sexualidad femenina va ligado a la apropiación de la voz femenina, antes muda, para embestir contra la colonización patriarcal. Si, según Foucault, los mecanismos de disciplina se vuelcan siempre sobre el cuerpo humano, es porque el cuerpo es el sitio por excelencia de resistencia; pero también lo es el sitio metonímico de la colonización. Lo femenino, como cuerpo social, ha sido tradicionalmente colonizado por el imperativo cultural masculino. En concreto, esta colonización se lleva a cabo en el cuerpo femenino que está siempre a la merced del deseo masculino, controlado por su mirada. El único modo de romper este paradigma cultural es la apropiación del cuerpo femenino para hacerlo significar por y para la mujer. Desde luego, la insistencia en la narrativa femenina chicana sobre la exploración de la sexualidad femenina corresponde al imperativo de descolonizar el cuerpo social femenino mediante el ejercicio de la voz femenina. Por lo tanto, el cuerpo femenino equivale al papel en blanco sobre el cual se inscriben, con voz femenina y con tinta menstrual, las identidades femeninas. Hablo en plural porque las voces que surgen de la narrativa femenina chicana son voces plurales. Entre ellas encontramos las voces de las antiguas y restringidas figuras míticas —la Malinche, la Virgen de Guadalupe, La Llorona— predicadoras ahora de evangelios feministas. Oímos las voces de las abuelitas que daban lecciones sobre cómo tener cuerpos y mentes sanas aun si esto implica el dictar recetas abortivas. Oímos las voces de madres, tías y hermanas que desmienten la mentada pasividad de la madre abnegada. Oímos las voces de mujeres que aman a mujeres y celebran su amor, así como las de mujeres que celebran su amor carnal por y con los hombres (ninguna de ellas se considera ni puta ni Malinche). Oímos las voces de mujeres, algunas de ellas niñas, que han sido víctimas de abusos, maltratadas, violadas por extranjeros así como por sus esposos, hermanos y padres. Los sagrados secretos de familia revelados para cuestionar la idealización de la familia tan predominante en la ideología y la literatura del movimiento chicano.

No obstante la insistencia en las relaciones masculinas/femeninas, las escritoras chicanas no abandonan los temas sociales más amplios que afectan a toda la raza. Más bien abren el espacio discursivo para incluir el género (masculino/femenino) en el eje estructurante, antes limitado a raza y clase, sobre el cual se realiza el trabajo del poder, es decir de la dominación.

Como los narradores chicanos de los setenta, las narradoras femeninas se apropian del poder imputado al acto de escribir para embestir contra la marginalidad e inscribir otro modo de ser, de saber, de interpretar y sentir la vida, en fin, de significar.

Los noventa: las identidades híbridas

Me detendré aquí brevemente en el trabajo de Gloria Anzaldúa cuyo texto híbrido, *The Borderlands/La frontera*, establece un nuevo paradigma literario para los noventa. En buena forma posmoderna, mezclando historia, mitología, poesía y testimonio personal, Anzaldúa cuestiona la existencia de una identidad fija e inmutable. El ser bilingüe y bicultural, insiste Anzaldúa, significa el habitar los intersticios entre culturas, una frontera cuya esencia nunca es estable. Asimismo la identidad individual y colectiva construida en esa frontera se transforma constantemente a medida que se combinan y recombinan los factores raza, etnia, género, clase, lenguas y dialectos, preferencias sexuales, en un juego siempre fluido de transculturación e hibridación.

La escritura de Anzaldúa representa un salto conceptual que pone en tela de juicio la *identidad chicana* anteriormente construida por un discurso binario integrado por los conceptos oposicionales: hombre-mujer; chicano-anglo; heterosexual-homosexual, nosotros-ellos. *Consciencia mestiza* es el nombre que le da Anzaldúa al nuevo proceso de construir identidad:

El trabajo de la consciencia mestiza es romper la dualidad objeto-sujeto que la mantiene encarcelada y demostrar en carne y hueso y mediante las imágenes de su trabajo cómo transcender esta dualidad. La respuesta al problema entre la raza blanca y la de color, entre macho y hembra, yace en la reconciliación de la ruptura que origina en la misma base de nuestras vidas, nuestra cultura, nuestra lengua, y nuestro pensamiento. Un desarraigo masivo del pensamiento binario en la consciencia individual y colectiva es el principio de una larga lucha, pero una que... podría poner fin a la violación, la violencia y la guerra (p. 89, traducción mía).

Este es el reto que Anzaldúa le propone a la narrativa chicana de los noventa. Existe evidencia de que hay autores que han aceptado el reto: Alicia Gaspar de Alba quien trata de deconstruir la relaciones jerárquicas que se dan en la frontera entre México y Estados Unidos así como las relaciones jerárquicas sexuales en su recién publicado texto *The Mystery of Survival &*

other stories; Alfredo Vea quien en su primera novela, *La Maravilla*, construye, también en una zona fronteriza, una comunidad de identidades heterogéneas compuestas de chicanos, afroamericanos, indios pima, prostitutas, homosexuales y su personaje principal, una española exiliada; y Guillermo Gómez Peña, quien nos da en *Gringostroika*, otro texto híbrido, a lo Anzaldúa, un texto irrefutablemente posmoderno que demuestra que es posible mantener una visión crítica y a la vez crear con menos certidumbre y autoridad imperial. La ambigüedad y la fragmentación de ninguna manera niegan el compromiso de Gómez Peña con la historia.

Conclusión

Me gustaría pensar que esta nueva narrativa es un indicio de que la futura dirección de la narrativa chicana se está abriendo en este momento hacia otra dirección. La narrativa chicana que sale a la luz con el movimiento sociopolítico de los sesenta, se dirigió a un público específico hablándole en un idioma cultural que llegó directamente al corazón porque apeló a la emoción colectiva mediante la familiarización y la construcción de un sentido de unidad y de poder. La diseminación de esta práctica discursiva fue posible gracias a la existencia de editoriales chicanas comprometidas con el hecho, no sólo de construir una comunidad, sino también de denunciar a la cultura hegemónica y de hacerlo en códigos que violaban sus mismas normas lingüísticas exclusivas.

Claro, existe actualmente en Estados Unidos un clima social que pretende reconocer, valorar y aceptar la «diferencia» cultural. Para valorar esta diferencia, hay que crear el deseo de conocerla, esta tarea corresponde a los medios de producción cultural y de difusión establecidos y conocidos por el mayor número de personas. De hecho, las grandes casas editoriales comerciales han vuelto vigorosamente la atención a la narrativa chicana: Random House publica a «su» escritora chicana, Sandra Cisneros, W. W. Norton a la suya, Ana Castillo, Werner a su escritor, Rudolfo Anaya, etcétera.

Hace poco, en una reseña de la nueva edición de *Bless Me, Ultima* de Anaya se cita a su editora de la Warner Press, quien dice lo siguiente: «Este autor tiene un enorme público y estaba a punto de ser lanzado al *mainstream* [la corriente central de opinión]. Vimos una nueva dirección en su trabajo, cuentos más comerciales, queriendo alcanzar un público más amplio, ésta es la dirección que nos gustaría que tomase» (traducción mía).

Cabe preguntar, ¿qué significa para la narrativa chicana el encaminarse en la dirección dictada por esta editorial? Acaso signifique narrar de una manera que satisfaga el deseo de otra faceta de la cultura estadounidense:

aquella obsesionada por el espectáculo, producto por excelencia de una cultura de consumo homogeneizante cuya ideología asegura su misma reproducción. Si éste es el caso, si logran las editoriales comerciales seducir a una mayoría de autores chicanos, la subjetividad chicana, inscrita en una narrativa de resistencia durante más de un siglo y medio, pasará a ser una mera curiosidad étnica en la historia de la literatura norteamericana.