

Paletitas de guayaba: una novela postmoderna de descubrimiento

Maribel Lárraga*

*Nuevo México lindo y querido
tierra fina de donde nací,
si me llego a morir navegando
estira tus alas y traeme aquí.
(canción nuevomexicana)
C. Vigil, 1970*

Paletitas de guayaba (1991) escrita por Erlinda Gonzáles-Berry es una novela de apenas noventa y dos páginas; sin embargo, es una obra íntegra, coherente y, a su vez, compleja. El lector que no esté acostumbrado a leer textos postmodernos descubrirá en esta obra un verdadero reto y quizá la ignore, calificándola de confusa, incoherente e ilógica. En *Women Singing in the Snow* Tey Diana Rebolledo escribe «...one critic stated that the narration was jumpy and hard to understand» (p. 178). Contrario a todo esto, *Paletitas* es una obra en cuyas páginas la autora traza, interpola y mezcla aspectos trascendentales múltiples, en particular para la mujer chicana contemporánea y la producción literaria chicana en general.

En este trabajo se analizará la condición postmoderna de *Paletitas*, examinando el *Bildungsroman* de Marina (Mari), la protagonista de esta novela. Asimismo, se considerará la apropiación del lenguaje que lleva a Mari a su autonomía personal, sexual y cultural. Además, se explicará la estructura psíquica y lingüística de este tipo de novela en comparación con el desarrollo/descubrimiento masculino. Finalmente, se examinarán las dimensiones poéticas de esta novela, explicando una posible estética chicana y los aspectos postmodernos latentes en el desarrollo de la obra. Para el logro de estos objetivos, se utilizarán como marco teórico las novelas de descubri-

*Universidad de Nuevo México

miento/crecimiento —*Bildungsroman*— para analizar el proceso de ese hallazgo personal al cual Mari llegará en su texto como un sujeto autónomo.

Según Rebolledo (1995), la novela de Gonzáles-Berry hasta ahora ha recibido poca atención crítica por estar escrita en español, indicando que esto va aún más allá: «...because in addition to the basic Spanish texts...we have the additionally enriching (and subverting) caló, bilingual, and English language levels. And to add an overlay, we have female-language subjects and thoughts» (p. 172). Como se mostrará más adelante, los sujetos y pensamientos femeninos a los que alude Rebolledo serán básicos en la liberación de Mari. La protagonista experimenta un desarrollo personal durante un viaje que hace a México, buscando su historia e identidad. Y en el proceso y discurso poético de la novela, de acuerdo con Rebolledo, *Paletitas* «includes references to the multiply voiced/multiply cultured influences that have imposed themselves onto the linguistic as well as cultural registers and their representations» (p. 174).

Entonces, el viaje que hace Mari es en busca de su identidad, de su apropiación del lenguaje —especialmente del masculino— y de convertirse en un sujeto libre y autónomo. En cuanto a este aspecto, Rebolledo indica:

Gonzáles-Berry takes possession of the speaking subject in various ways. To begin, although the speaking subject in her novel appears to be having conversations with various people, we never hear them speak. In particular, in her conversations with Sergio, we only hear him filtered through the perspective of the speaking subject. Marina, the protagonist of the novel, goes beyond merely telling her story: she seizes the language by appropriating male public language and imposing on that language the alterity, or otherness, of speaking the female body, of speaking female sexuality. In addition, she subverts the mythology of male language by using irony to make fun of male sexual body parts and by laughing at the mythology (pp. 176-7).

Según Gonzáles-Berry y Rebolledo (1985), en la literatura chicana existe un gran número de obras cuyo tema central es el crecimiento de hombres. Algunos ejemplos son el niño protagonista de *...Y no se lo tragó la tierra* y Tony en *Bless Me, Ultima*. Sin embargo, Gonzáles-Berry y Rebolledo indican que el crecimiento de estos personajes masculinos es totalmente distinto al experimentado por una protagonista femenina. Las características del *Bildungsroman* masculino incluyen las siguientes etapas derivadas

del formulario del héroe de la épica tradicional: 1) abandono del hogar o ingreso a la escuela, 2) sus compañeros le hacen una prueba, 3) es aceptado o aprende cómo manejar su situación, 4) vence la adversidad, 5) de cierta manera tiene éxito en un acto heroico, 6) descubre quién es, como hombre y como individuo en la sociedad, 7) al final de la novela integra su conciencia al lograr una definición de su ser y se prepara para enfrentar el mundo bajo sus propios términos.¹

Las historias tradicionales de descubrimiento de mujeres tienen un esquema diferente: 1) la mujer puede —pero no tiene que— abandonar su hogar, 2) también enfrenta dificultades que le enseñarán cómo comportarse de una manera «aceptable» en la sociedad, 3) al final la mujer está cuidadosamente entrenada para funcionar dentro de la sociedad, perder su libertad y su sentido de individualidad y de esta manera convertirse en una buena y cariñosa esposa y madre, 4) así, la mujer se entrega a su destino con un hombre que la protegerá, defenderá y creará una vida para ella. Empero el final de la mujer dentro de estas novelas aún va más allá:

Pratt points out that younger girls were given «tests of submission» while their older sisters were provided with models of behavior appropriate for success in the marriage market. Thus, rather than achieving maturity, young women of the traditional coming-of-age novels are lead down the path to a second infancy. Consequently, the female bildungsroman has tended to culminate in images of imposed women. When escape is an option, it is most often found through death or insanity (p. 110).

De esta observación surge la interrogante, ¿cómo puede cambiar una mujer su *destino tradicional*? Tal y como se mencionó anteriormente, Mari experimenta una transformación durante su viaje a México. Sin embargo, en *Paletitas* el final es subvertido en relación con el final tradicional de la mujer dentro de la novela: la mujer todavía termina como una buena ama de casa. Al concluir el viaje y su escritura, Mari habrá encontrado su autonomía.

Bonnie Hoover Braendlin, en su artículo *Bildung in Ethnic Women Writers* (1983), señala que las obras de *Bildungsroman* escritas por mujeres representa-

¹ Se puede consultar el artículo escrito por Erlinda Gonzáles-Berry y Tey Diana Rebolledo titulado «Growing up Chicano: Tomás Rivera and Sandra Cisneros», *Revista Chicano-Riqueña*, 13:3-4, 1985, pp. 109-119. En este artículo las autoras explican estas características basándose en lo que propone Anais Pratt sobre el *Bildungsroman* tradicional.

tivas de una minoría expresan la lucha por individualizarse y por desafiar la parte del «sueño americano» que la sociedad dominante simultáneamente les ofrece y les niega. Además, indica que este *Bildungsroman* afirma una identidad definida por los mismos miembros masculinos de la cultura minoritaria y no por la estructura del poder patriarcal anglo-americano (p. 75).

Por la opresión patriarcal que la mujer experimenta, hay una búsqueda de identidad sexual y racial. En cuanto a lo racial, se buscan las raíces culturales e históricas. Esta búsqueda será el aspecto más importante en *Paletitas* porque, como indica Sonia Saldívar-Hull (1991), la mujer chicana es una mujer con una historia específica de explotación de raza, de sexo y de clase. Más allá, esta mujer, tiene que enfrentar el problema étnico (p. 203).

Rita Felski en su artículo *The Novel of Self-Discovery: A Necessary Fiction?* (1986) indica que hay ciertas características en las novelas de descubrimiento —*Bildungsroman*— escritas por y sobre mujeres. Al principio del *crecimiento*, la heroína se encuentra en una relación que la oprime y la aísla. Es una relación restrictiva, bien sea económica, sexual y/o personal en cuanto a la confianza en sí misma. Además, la identidad de la mujer solamente se ve o se refleja a través de los hombres. Existe una ausencia de una identidad coherente. La mujer está en un estado «mudo»: no tiene lenguaje para hablar ni espacio para usarlo porque está oprimida por la conquista masculina. Así, dentro de la narrativa, se ve cómo el texto traza el desarrollo de la heroína y cómo esta mujer muda y aislada llega a ser un sujeto autónomo. Después de que se libera, la heroína se da cuenta de su potencial como un sujeto autónomo: se ilumina. Felski, asimismo, argumenta que el proceso de descubrimiento se caracteriza por un movimiento, una separación de su comunidad; un ejemplo será mudarse de los suburbios a un radicalismo estudiantil. Hay un cambio significativo en la posición social de la mujer: el estilo, de vida, los amigos, la ropa, el lenguaje, las ideas, la sexualidad. Concretamente, Felski señala que al empezar la jornada y el crecimiento, la heroína empieza ignorante pero al final termina conocedora. Empieza sin lenguaje, pero termina con la apropiación del lenguaje; también la heroína transforma su estado de enajenación en una condición de autenticidad.

Al aplicar las características propuestas por Felski a *Paletitas*, se nota la presencia de ciertos rasgos que propone. Al principio de la novela, Mari, la protagonista, empieza su jornada: ocurre la separación de la que habla Felski. También, al principio Mari niega ser chicana, «Y yo te contesté que sería del otro lado, pero que no era chicana...» (p. 12). Mari niega ser chicana porque ella tiene la esperanza de regresar a México y encontrar su «paraíso perdi-

do». Esto tal vez sea un indicio de su falta de identidad coherente porque, a pesar de que dice no ser chicana, ella sabe que sí lo es: solamente tiene que aceptarlo. Así, a través del texto, Mari busca sus raíces culturales e históricas que la llevarán a establecer su identidad, su autonomía. Esta búsqueda es importante porque, como postula Juan Bruce-Novoa (1987), la producción cultural de la historia en la literatura chicana se enfoca en el reescribir la historia desde el punto de vista de la comunidad. En *Paletitas* será una historia de liberación para las mujeres. Además, Bruce-Novoa asegura que muchos chicanos, en su búsqueda de identidad, se ven en la necesidad de regresar y recuperar el pasado para tener un entendimiento de sí mismos y de su pueblo. Mari viaja a México, su «paraíso perdido», específicamente a buscar y rescatar sus raíces: «A México yo lo defiendo como mi misma patria. En efecto lo es. La patria que adopté cuando niña. Por eso regreso ahora. Para reclamar mi paraíso perdido» (p. 29).

Mari viaja a México con la esperanza de encontrar su casa su historia y sus raíces. Sin embargo, al llegar se da cuenta que es rechazada por ser pocha.

Creo que por eso es que vino la pochita a Mexicles. El puro temor de ser sifonada por una pequeña hendidura al círculo vacío la impulsa a regresar a sus raíces en busca de una pequeña semilla de identidad. Pobrecita pochita, qué desengaño va a sufrir al descubrir otra muralla de ilusión. Cuántas ganas me dieron de decirle de una vez que a los mexicanos les importa un comino la otra cara de México (p. 82).

Después otra voz indica en el texto que Mari encontrará su historia, pero no en el México moderno. Su jornada será más espiritual acudiendo más allá de la superficie, tendrá que visitar el México precolombino:

Bueno, quizá sí haya algo de verdad en eso que vas a recobrar tu pasado, pero no tu pasado particular, sino una historia, o más bien una prehistoria...para armarte con algo que te permita defenderte contra esa fuerza aluvial que te arrastra cada vez con más fuerza, amenazando arrancarte de tu misma esencia (p. 87).

Mari rescata su historia para reconstruirla, como afirma Bruce-Novoa, y para construir su sujeto libre. La protagonista, en efecto, viaja simbólicamente a la prehistoria y en una conversación mística con La Malinche, Mari encuentra parte de su liberación histórica y patriarcal:

Quiero que comprendas mis acciones para que algún día cuando te hiera la violencia de las palabras, «Hijo de la chingada»,² entiendas los motivos que me impulsan. Mira las mujeres en esta sociedad, igual que lo serán en la tuya, son meros objetos, son muebles, son la propiedad de sus padres y después de sus esposos. El único honor que se les otorga en esta cultura, es ser sacrificadas, siempre que sean vírgenes. ¡Gran honor! (p. 75).

Al poder escuchar las explicaciones y consejos de La Malinche, Mari puede profundizarlos y emplearlos, según su condición y experiencia. Después de esta «charla» con doña Marina y de darse cuenta de la falta de aceptación en México por su condición de pocha, se escucha la resolución de Mari, como chicana, cuando otra voz anónima habla sobre una nueva cultura y ella está de acuerdo:

Pero lo indígena hay que buscarlo en la misma tierra del suroeste y en las culturas de esa región. Porque mismo como se desarrolló una cultura mestiza en México, se desarrolló otra en el valle del Río Grande...la cultura neomexicana...Es verdad que podemos y debemos hablar de una cultura distinta a la de México... (pp. 87-8).

Durante su estancia en México, la heroína encuentra su comunidad en la Casa Aztlán, «familia» como le llama ella. Paulatinamente, Mari se va apoderando del lenguaje y de esta manera se libera hasta llegar a expresar lo que desea. Esta apropiación del lenguaje se exhibe claramente cuando Mari le indica a Sergio, su amante, que:

Ay, Sergio, ¿no ves cuán importante es para mí hablar de todo esto?...Pero sí entiendes, ¿verdad, Sergio?, esta necesidad obsesiva que tengo de darle voz a mis frustraciones, a mis dudas, a mis sueños y a mis rabias, en fin, de ordenar mi mundo y de comunicarme con alguien que me entienda, y ese alguien eres tú, mi querido Sergio...Pero sí entiendes la voz femenina chicana que hasta hace poco había permanecido oculta tras las voces canonizadas de la cultura occidental (p. 15).

Así, la autora decidió «inscribir el texto» y es precisamente su escritura la que la llevará a su liberación:

² Octavio Paz en su texto *El laberinto de la soledad* (1950) analiza a La Malinche y equipara su nombre con «La Chingada».

Una vez decidida a inscribir el texto, me pareció lógico empezar desde el principio y proceder en forma cronológica hasta el fin, aunque debo admitir que no estaba segura de a cuál fin me refería, pero sentía la certidumbre de que dicho fin se presentaría a su debido tiempo...[pero] casi sin darme cuenta empecé a mezclar los apuntes con los recuerdos (y ¿qué de las fantasías?). Resulta superfluo decirles a ustedes que todo se volvió carnaval, o sea, un enmarañamiento de pasado y presente y futuro (p. 33).

Y a través de esta inscripción del pasado, presente y futuro, también incluye aquellas expresiones que se han considerado tabú entre o para las mujeres chicanas —principalmente hablar abiertamente de la sexualidad. Entonces la apropiación del lenguaje la conduce a encontrar su identidad sexual simultáneamente. Esto le permite expresar abiertamente lo que desea sexualmente, dándole vida a su voz y llevándola a la libertad personal. Por ejemplo, cuando habla con Sergio le indica:

Claro que me gusta; cómo no me va a gustar si Mmmmmmm. Allí. No. No. Más arriba. Allí.. Perfecto. No, no tan fuerte... Ahora sí, sí, sí, Sergio. Ay mi amor, mi vida, ¿de quién más voy a ser si no tuya? Si quieres probarlo, mátame. ¡SI, MATAME PERO NO ME DEJES! (p. 15).

Obviamente, Mari ha roto las cadenas que tradicionalmente han atado a las mujeres chicanas, evitando una proclamación de su sexualidad. Después, cuando se encuentra en Casa Aztlán, con familia, le indica a Sergio que «sentí también el deseo de acostarme contigo...Ay, Sergio, abrázame, tenme cerca...Por favor, ámame, Sergio, ámame» (pp. 17 y 38). Después que le pide que la ame, también acepta que le gusta:

Pero sabes que también me gusta cuando no nos vemos por algún tiempo porque siempre son mucho más intensos mis orgasmos. No sé, duran más. Hoy por ejemplo fue increíble, como un torrente de ola tras ola de espasmos eléctricos. Creí que nunca iba a terminar. ¿Te imaginas lo que sería quedarse uno atascado en un orgasmo perpetuo? Sería algo así como las personas que no pueden dejar de estornudar placer y agonía. En términos puramente biológicos, el estornudar es semejante al orgasmo, ¿no te parece? A mí, por ejemplo, me encanta estornudar. Siento gran satisfacción y placer al hacerlo (p. 63).

En este pasaje, acepta claramente que le satisface hacer el amor y experimentar los múltiples orgasmos, pero también liga esa experiencia íntima con el estornudar: un acto normal que se experimenta pública y abiertamente.

Sin embargo, antes que la heroína, para que la mujer pueda lograr semejante apropiación del lenguaje y sexualidad tiene que enfrentar un factor clave en este crecimiento. Según Felski (1986), la mujer antes de liberarse tiene que darse cuenta de que algo la está oprimiendo o que algo le pasa.

Mari se da cuenta de lo que la estaba oprimiendo.

Primeramente indica que «mis padres siempre fueron estrictos conmigo. Y de aventuras sexuales, olvídate» (p. 48). Después dice «Generalmente son los hombres quienes proyectan a la mujer como objeto para así empeñarse en ser su dueño» (p. 48). Así, se ve a Mari en su jornada enfrentando los mitos, refutándolos y logrando llegar a un entendimiento individual y colectivo, una nueva cultura del suroeste, como se mencionó previamente, sexual, lingüística e independiente.

En cuanto a la poética dentro de esta narrativa de descubrimiento en una nueva cultura del suroeste se encuentran palpitantes varias dimensiones poéticas. En *Paletitas* hay manifestaciones de una estética que ya es propia de la narrativa de las escritoras chicanas en general. Varias críticas de la literatura chicana se han dado a la difícil tarea de identificar, desarrollar, analizar, definir y ofrecer una estética chicana, entre ellas, Norma Alarcón, Sonia Saldívar-Hull, Gloria Anzaldúa, Cordelia Candelaria, Alvina Quintana y Tey Diana Rebolledo. Respecto a lo que proponen estas críticas, se observan varias coincidencias, por ejemplo lo que representa y significa para la chicana el proceso de la escritura. Este aspecto mutuo se resume en lo que Saldívar-Hull indica en *Feminism on the Border: From Gender Politics to Geopolitics* (1991). Como ya se mencionó anteriormente, la chicana es una mujer con una historia específica de explotación de raza, sexo y clase enfrentando el problema étnico. También, para las chicanas, es necesario regresar al pasado, a su historia, para aprender cómo transformar el presente. Por lo tanto, la estética chicana tiene que responder, tanto a esta realidad, como a la mezcla de géneros que se ha desarrollado y entretelado dentro de la narrativa. Generalmente la literatura chicana incluye historias familiares, refranes, dichos, leyendas, corridos, canciones, poesía, es decir, la tradición oral, ingredientes que ensalzan la narrativa de estas escritoras.

Gloria Anzaldúa ha propuesto su ya reconocida y aceptada teoría: la nueva mestiza. Esta nueva mestiza, explica Anzaldúa, corroborando lo que

indica Saldívar-Hull, ha construido su sujeto libre de la explotación de sexo, raza, clase y etnicidad que la mujer chicana ha experimentado históricamente. La nueva mestiza es capaz de jugar con diferentes culturas (con géneros literarios y folclóricos) y cruzar fronteras sin conflicto de identidad.

Entonces, si existe una estética específicamente chicana, todo parece indicar que ésta es el resultado de una capirotada o salpicón, como lo llama Rebolledo en *Women Singing in the Snow*. Rebolledo no cree que se pueda crear un producto o una teoría «pura», sin contaminación. En el mundo de hoy día, con la mezcla de ideologías, lenguajes y productos de consumo esto es claramente imposible. No obstante, la autora sí cree en el análisis literario del *salpicón*: un poco de esto y un poco de lo otro (p. 5).

Además, el *salpicón* en la obra de las chicanas logra un aspecto *rascuache*. Según Tomás Ybarra-Frausto, la estética *rascuache* tiene las siguientes características:

1) [It] is an underdog perspective —a view from los de abajo. 2) Rascuachismo presupposes the world view of the have-not, but is also a quality exemplified in objects and places... 3) Mexican vernacular traditions form the base of rascuachismo, but it has evolved as a bicultural sensibility among Mexican Americans. On both sides of the border, it retains an underclass perspective (p. 5).

Un aspecto básico del *rascuachismo* que se manifiesta en la escritura es el concepto del que habla Ybarra-Frausto:

...hacer rendir las cosas. Limited resources means mending, re-fixing and reusing everything. Things are not thrown away but saved and recycled, often in different context (p. 6).

Es precisamente este aspecto el más latente dentro de la estética chicana, porque la escritura se desarrolla a través de la oralidad, lo popular y lo folclórico. Así, las escritoras transportan al espacio literario escrito, reusando y aprovechando todo: historias familiares, refranes, dichos, leyendas, corridos, canciones, poesía, la tradición oral que, según Saldívar-Hull, se ha rechazado por la cultura dominante.

El *salpicón rascuache* está palpitante en muchas, si no en todas, de las obras chicanas escritas por mujeres. Algunos ejemplos incluyen: *We Fed Them Cactus* (1954), *Puppet* (1985), *La frontera/Borderlands* (1987), *Mother*

Tongue (1994), *Nepantla* (1993) y *Paletitas de guayaba* (1991), entre muchas otras. Estas obras, como ya se indicó previamente, incluyen narrativa personal, testimonios, cuentos, poesía, corridos, canciones, dichos, refranes. Pat Mora, en *Nepantla* escribe: «As a writer I am most selfishly committed to retrieving my Mexican past because I want all that wonderful used furniture. Whether the artifacts are postherds or myths, they enrich the well from which I draw» (p. 38).

Tal y como indica Ybarra-Frausto, Mora habla de cómo hace rendir las cosas reutilizando todo su pasado. Es obvio que las escritoras han incluido, consistentemente, la expresión verbal del pueblo, la historia del pueblo, la familia y amigos, ofreciendo una estética *rascuache salpiconeada*.

González-Berry en la obra que estudiamos, incluye algunos de los géneros poéticos mezclándolos y reusándolos. Por ejemplo, al principio de la novela, la autora cita unos versos de canciones mexicanas cuyo contenido indica que habrá un tren en la historia, un viaje y una mujer que experimentará un cambio en su destino sin olvidarse de su gente:

*En el tren de la ausencia me voy
Mi boleto no tiene regreso
Si has pensado
cambiar tu destino
recuerda un poquito
quién te hizo mujer (p. 4).*

También incluye un verso de un poema de la escritora Margarita Cota-Cárdenas. Este poema también se puede considerar una invocación por la heroína, antes de emprender el viaje, a un ser, a una entidad o a una cultura:

*MUJER CHICANA
y rompe
en éxtasis furiosa haz los
cordones de los mitos
tú sola (p. 4).*

Además, en todo el texto, la autora incorpora monólogos, diálogos y una enumeración de adjetivos en forma casi caótica, pero reclamando poéticamente y apropiándose del lenguaje:

Andale, no te hagas la delicada; no me andes con eufemismos; dale nombre a ese instrumento sagrado, vehículo y portador del ego masculino, el verbo hecho carne, extensión obscena, motivo de nuestro pavor, objeto de nuestro deseo, la cosa del hombre, la picha, la chora, la verga, la manguera, la tripa, la estaca, la pinga, la moronga, la herramienta, la cara de papa, la trompeta, la menina, el pájaro, el pollo, el palo, el chichote, el chile, el chorizo, el bicho, el pepino, el pipote, el pitito (p. 52).³

Al nombrar el órgano sexual del hombre, la autora no sólo logra apropiarse del lenguaje tabú, sino que lo hace en forma poética. Rebolledo indica: «*To name the unnameable, to speak the unsayable, to articulate clearly without euphemisms the female sexual experience is to find freedom*» (p. 177). Gonzáles-Berry escribe: «¿No ves lo mejor que se siente una al haberla-lo llamado por sus nombres? ¿Verdad que el nombrar las cosas es encontrarle un hilito a la libertad?» (p. 52).

Además del previo ejemplo, hay varias ocasiones en que, al leer en voz alta las palabras del texto, aparece cierta musicalidad y versificación en los vocablos, mediante los cuales se experimentan ciertos poemas de amor:

Créeme que cada día te quiero más y para el día 15 de julio sólo con la muerte te faltaré (tú crees, sólo con la muerte). Deveras te quiero de todo corazón aun si no fuera pecado más que a mi Dios (a su mismo Dios, imagínate). Si tú me amaras tanto como yo a ti, ningún cuchillo en este mundo podría quebrar nuestro amor (p. 52).

Después de este «poema» romántico, la autora desarrolla un monólogo en una voz desconocida, pero se puede asegurar que pertenece a un vendedor ambulante pregonando en el tren, y la cadencia de los términos es básicamente increíble. Las palabras en boga del vendedor emergen con una cadencia ritmo: poético por la variada entonación que exigen las frases para lograr afectar al público. Esta entonación, además de exhibirse como una

³ Con este pasaje, se establece una contestación femenina al erudito mexicano, Carlos Fuentes, específicamente en su obra *La muerte de Artemio Cruz* (1962). Fuentes escribe utilizando el lenguaje masculino: *tristeza, mudrugada, tostada, hznada, guayaba, el mal dormir: hijos de la palabra. Nacidos de la chingada, muertos de la chingada, vivos por pura chingadera: vientre y reparte la buraja, ella se juega el albur... Tú y yo, miembros de esa masonería: la orden de la chingada. Eres quien eres porque supiste chingar y no te dejaste chingar; eres quien eres porque no supiste chingar y te dejaste chingar: cadena de la chingada que nos aprisiona a todos... pinga de la chingada, verga de la chingada, culo de chingada: la chingada te hace los mandados...* (pp. 144-5).

gran actuación de una obra teatral recitada a un público ansioso y anhelando participar, también exhibe la ironía:

DAMAS Y CABALLEROS, su atención por favor. Les ha tocado a ustedes la maravillosa fortuna de viajar en este tren precisamente en este momento ya que aquí en esta maleta llevo una verdadera ganga. Estimados señores y señoras, quizá sea la ganga de su vida. Estas estampas de Nuestro Señor crucificado son de la más fina calidad que jamás se haya presentado en el mercado público. Acabo de conseguirlas en los Estados Unidos, donde adornan las iglesias más hermosas y modernas del país. Fíjense nomás, caros amigos, en los bellos detalles, las facciones perfectas de Nuestro Señor. Mírenle los ojos. ¿No es verdad que reflejan el más puro y perfecto amor? A ver cuántas se llevan. Sólo a quince pesos. No pierdan esta única oportunidad. Sólo me quedan veinte, las últimas veinte del mundo. En los Estaits se han agotado y a México sólo han llegado las que su humilde servidor les ofrece. A ver señor, ¿se lleva una?, señorita, ¿usted cuántas? Compren una bella estampa de nuestro redentor para que adorne y bendiga su humilde hogar (p. 62).

Por lo tanto, es obvio que Gonzáles-Berry incorpora artísticamente toda esta mezcla de géneros y/o voces en su escritura. Una mezcla, capirotada o salpicón *rascuache* postmodernista que evidentemente tiene una relación estrecha e inseparable con la colectividad comunitaria tal y como lo manifiesta Mari al final de *Paletitas*: «la cultura neomexicana» (p. 88).

Paletitas, como se ha demostrado, además de ser una novela que subvierte el *Bildungsroman* femenino tradicional, es una novela rica en su poética e igualmente responde a la estética postmoderna. Según Linda Hutcheon (1988) una parte esencial del postmodernismo es un regreso crítico a la historia. Además, afirma que en el postmodernismo, el autor vuelve al pasado para examinar e investigar críticamente (p. 4). Este examen crítico abre las puertas para reescribir y desmentir los estereotipos de un pueblo oprimido a través de distintos acercamientos y estéticas en la escritura. Define el postmodernismo como un fenómeno contradictorio que usa y abusa, instala y luego subvierte, trastorna los mismos conceptos que desafía. Para Hutcheon el postmodernismo es fundamentalmente contradictorio, resueltamente histórico e inescapablemente político (p. 4).⁴

⁴ Existen desacuerdos en las definiciones y postulaciones del postmodernismo. Por ejemplo, Fredric Jameson y Terry Eagleton, al contrario de Linda Hutcheon, postulan que el postmodernismo es ahistórico. Consúltese: Terry Eagleton, «Capitalism, Modernism and Postmodernism» *New Left Review*, número 152, July/August 1985, pp. 60-73. Y Fredric Jameson, «Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism» en *New Left Review*, número 146, July-August, 1984, pp. 53-92.

La importancia para la escritura chicana es que solamente un regreso crítico al pasado le presenta la oportunidad a un individuo para analizarlo, reprobalo y reconstruirlo, recuperando su identidad. Todos estos planteamientos son diversos y «problemáticos».

Paletitas con sus distintos niveles de voces y, como ya se mencionó, con la poética variada del texto es una novela postmoderna. Además, como es una novela de descubrimiento, la autora se ve en la necesidad de incorporar distintos niveles narrativos, entre ellos la retrospectiva. En su análisis de esta novela y de *Puppet*, novela escrita por Margarita Cota-Cárdenas, Rebolledo indica:

Both novels articulate a female experience that is not linear, and they include narrative techniques such as shifts of voice and time; erasure of clear demarcations between popular culture, oral literature, and written literature; and incorporation of terms common in popular speech. If you add these techniques a collusion with the reader and a playfulness within the text, you have many of the elements of a postmodern text (pp. 178-9).

Obviamente *Paletitas* es un logro excepcional dentro de la producción literaria contemporánea de los escritores chicanos en general y dentro de las escritoras chicanas en particular. González-Berry no se limita en las dimensiones literarias al escribir esta novela de descubrimiento y crecimiento, tanto sexual como cultural. Los distintos niveles narrativos logran establecer un discurso literario, tradicional dentro de las grandes épicas griegas, en cuanto a la jornada de la heroína. Adquiere una dimensión postmoderna de los distintos niveles narrativos. Y llega a la estética chicana salpiconeada *rascua-che* de la nueva mestiza, que, a pesar de que aún se está definiendo, evidentemente *Paletitas* ofrece una «luz» clave en el camino que han delineado las críticas para desarrollar una estética firme dentro de la producción literaria y académica chicana.

Bibliografía

- Anzaldúa, Gloria, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, Spinsters, San Francisco, 1987.
- Braendlin, Bonnie Hoover, «Bildung in Ethnic Women Writers» en *Denver Quarterly*, 17:4, 1983, pp. 75-87.
- Bruce-Novoa, Juan «History as Content, History as Act: The Chicano Novel» en *Aztlán*, 18.1, Spring, 1987, pp. 29-44.

- Eagleton, Terry, «Capitalism, Modernism and Postmodernism» en *New Left Review*, 152, July/August, 1985, pp. 60-73.
- Felski, Rita, «The Novel of Self-Discovery A Necessary Fiction?» en *Southern Review*, 19, July, 1986, pp. 132-147.
- Fuentes, Carlos, *La muerte de Artemio Cruz*, Fondo de Cultura Económica, México, 1972.
- González-Berry, Erlinda, *Paletitas de Guayaba*, El Norte Publications, Albuquerque, 1991.
- y Tey Diana Rebolledo, «Growing up Chicano: Tomás Rivera and Sandra Cisneros» en *Revista Chicano-Riqueña*, 13:3-4, 1985, pp. 109-119.
- Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism*, Routledge, New York, 1988.
- Jameson, Fredric, «Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism» en *New Left Review*, 146, July/August, 1984, pp. 53-92.
- Klein, Dianne, «Coming of Age in Novels by Rudolfo Anaya and Sandra Cisneros» en *English Journal*, 81:5, 1992, pp. 21-6.
- Mora, Pat, *Nepantla*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1993.
- Ostriker, Alicia, «The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking» en *Signs*, 8.1, Autumn, 1982, pp. 68-90.
- Pavich-Guerrero, Emma, «A Chicana Perspective on Mexican Culture and Sexuality» en *Journal of Social Work and Human Sexuality*, 4.3, Spring, 1986, pp. 47-65.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Encuadernación Progreso, México, 1990.
- Rebolledo, Diana Tey y Eliana S. Rivero (eds.), *Infinite Divisions: An Anthology of Chicana Literature*, Arizona University Press, Arizona, 1993.
- *Women Singing in the Snow*, Arizona University Press, Arizona, 1995.
- Saldívar-Hull, Sonia, «Feminism on the Border: From Gender Politics to Geopolitics» en Héctor Calderón and José David Saldívar (eds.), *Criticism in the Borderlands: Studies in Chicano Literature, Culture, and Ideology*, Duke University Press, 1991, pp. 203-220.
- Ulibarrí, Rodney Alfredo, «Code-switching como Chicano Cultural Identification in *Paletitas de guayaba* por Erlinda González-Berry», University of New Mexico, 1994.
- Vigil, C., «Nuevo México lindo y querido» en *Los folkloristas de Nuevo México*, Compañía de Producciones Musicales, Discos Catalina, New Mexico, 1991.
- Ybarra-Frausto, Tomás, «Chicano Aesthetics: Rasquachismo» en *MARS Movimiento Artístico del Río Salado*, Arizona, 1989.