

2016

Fronteras entretejidas: Texto, textil, y la formación de una narrativa mestiza en las obras de Sor Juana Inés de la Cruz, Gloria Anzaldúa, y Sandra Cisneros

Claire R. Billingsley

The College of Wooster, cbillingsley16@wooster.edu

Follow this and additional works at: <https://openworks.wooster.edu/independentstudy>



Part of the [Latin American Literature Commons](#)

Recommended Citation

Billingsley, Claire R., "Fronteras entretejidas: Texto, textil, y la formación de una narrativa mestiza en las obras de Sor Juana Inés de la Cruz, Gloria Anzaldúa, y Sandra Cisneros" (2016). *Senior Independent Study Theses*. Paper 7042.

<https://openworks.wooster.edu/independentstudy/7042>

This Senior Independent Study Thesis Exemplar is brought to you by Open Works, a service of The College of Wooster Libraries. It has been accepted for inclusion in Senior Independent Study Theses by an authorized administrator of Open Works. For more information, please contact openworks@wooster.edu.

Fronteras entretejidas:
Texto, textil, y la formación de una narrativa mestiza en las obras de Sor Juana Inés de la
Cruz, Gloria Anzaldúa, y Sandra Cisneros

by Claire Billingsley

An Independent Study Thesis
Presented in Fulfillment of the Requirements of The College of Wooster
and The Department of Spanish

March 28, 2016

Advisor: Dr. Brian Cope

ÍNDICE

DEDICACIÓN.....	iv
AGRADECIMIENTOS	v
INTRODUCCIÓN	6
Texto, textil, y auto-representación	7
El rebozo	9
Las sujetas	23
Fusión.....	24
Formato del estudio.....	26
Capítulo Uno.....	26
Capítulo Dos	28
Capítulo Tres.....	30
Conclusión	31
I: SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ.....	33
Sor Juana como poeta	33
La racionalidad.....	35
La ambigüedad.....	37
Érase una niña.....	40
La excepcionalidad	42
II: GLORIA ANZALDÚA	49
<i>Borderlands/ La frontera: The new mestiza</i>	51
El acto de escribir como subversión	67
III: SANDRA CISNEROS.....	70
¿Historia, cuento, o autobiografía?	70
La interseccionalidad	73
El bilingüismo.....	77
Memoria.....	81
El feminismo.....	85
CONCLUSIÓN.....	93
NOTAS.....	102
OBRAS CITADAS.....	105

APÉNDICE.....	108
Poema 1/ Esos versos, lector mío	108
Romance 2/ Finjamos que soy feliz	110
Poema 322/ Villancico XI/ Érase una niña	114
To live in the Borderlands means you	116
No se raje, chicanita	118

DEDICACIÓN

This study is dedicated to my grandmother Patricia Walden, who valued education next only to faith and family, and who never quite lost herself even when her memories started to fade. I recently had the chance to read an old personal essay of hers, in which she quoted E. E. Cummings: “To be nobody but myself in a world which is doing its best, night and day, to make you everybody else – means to fight the hardest battle which any human being can fight, and never stop fighting.” Thank you for your fight, thank you for your presence in my life, and thank you for the many moments of grace, love, and learning that only you could provide.

AGRADECIMIENTOS

Any paper –any good, interesting one– builds off of preexisting texts and knowledge in order to stimulate new ideas and questions. For helping to inspire this study, I have to thank the three wonderful authors presented here, and the people who introduced them to me: Dr. Majerus, who taught *Caramelo* in her Chicano Lit class at University Laboratory High School; Sra. Finch, who encouraged me to study Spanish, read challenging texts, and travel the world; at the College of Wooster, Dr. Palmer, whose 2015 survey course of female-authored Hispanic texts greatly informed and inspired this study, thank you for encouraging us to seek out underrepresented authors and question their lack of representation in the world of literature; Dr. Cope, my advisor of three years and pilot throughout I.S., thank you for your patience and faith in me. You helped convince me as a self-deprecating sophomore that I was smart enough to belong and succeed at the College of Wooster, and that the department of Spanish was the right fit for me. Thank you for the advice, the encouragement, the philosophical musings, and the tissues. To Dean Buxton, without whom I would certainly not have reached this point: your personal and academic guidance have been invaluable to me as a student and as a person. Thank you to everyone in my life who has supported me even when I have not supported myself: my mother Joelle, father Cecil, brothers Jordan and Carter, grandfather Don, aunts Michelle and Gale, cousin Zella, sister-in-law Peggy, los Cabezas y los Jiménez; the folks from Biss, Bryan, Scottage, East End, and Henderson who have made my time in Wooster, Ohio more memorable. To my friends and family around the world who have helped foster in me a desire to learn, travel, and enjoy life: thank you for everything, saudade, vi ses igen snart, y un abrazo muy fuerte.

INTRODUCCIÓN

Este estudio es un análisis de las obras de tres autoras icónicas mexicanas y méxico-americanas: Sor Juana Inés de la Cruz, Gloria Anzaldúa, y Sandra Cisneros. Las obras de estas autoras, personas tan distintas y diferentes, están muy presentes en el discurso moderno de la escritura latinoamericana, pero rara vez son vistas en las mismas antologías o analizadas juntas; más bien, todas están señaladas, de forma individual, como importantes autoras feministas con las diferencias del tiempo, ubicación, y fundamentos de la teoría. El objetivo de este estudio es (manteniendo la consciencia de tales diferencias) crear una narrativa común entre las tres, que se basa principalmente en la recuperación del poder femenino a través de la apropiación de la mente, el cuerpo y el espacio femenino.

Para ilustrar esta narrativa, y para ayudar en la formación de conexiones concretas y tangibles, he optado por analizar simultáneamente la historia del rebozo mexicano. Esta prenda de ropa es tan multidimensional e omnipresente como las tres autoras presentadas en este estudio. Sin embargo, en mi experiencia la relación entre el texto y el textil rara vez ha sido explorada, especialmente en un contexto tan específico como el que presento. Mi objetivo es, a través del análisis de este tejido emblemático, situado junto a tres autoras igualmente emblemáticas, forjar un puente entre la subversión de los poderes hegemónicos (evidenciada por el empleo de estrategias de auto-presentación y auto-conservación) y dos formas de arte: la palabra escrita, y la tela tejida.

Texto, textil, y auto-representación

Una conexión importante entre todas las formas de arte es la representación del yo. Victoria Ocampo una vez dijo que “uno no puede verse a sí mismo sino en un espejo” (Jones y Davies, 1). Al decir esto, Ocampo quizá sugiera que un espejo puede actuar como un vehículo de la auto-presentación y auto-conservación. Sin embargo, vemos más de nosotros mismos cuando nos miramos en un espejo; también vemos el mundo que nos rodea. En la tradición del arte que imita la vida, la literatura también puede ser vista como una imitación de un espejo o un reflejo: la construcción del discurso autobiográfico representa tanto el individuo como la sociedad en la que vive este individuo. En otras palabras, cuando un autor escribe algo, ya sea con la intención de crear una autobiografía o no, el mismo se convierte en un espejo que refleja no sólo sus propias opiniones y perspectivas, sino también las de la sociedad en la que creció y vive.

Además, el escribir es un acto intensamente interno, donde la inspiración y la creatividad nacen en el interior (la mente, el alma). Este acto se puede comparar con otra fuente de auto-presentación: la ropa, un modo de expresarse puramente externa (el cuerpo). Esta yuxtaposición del yo interno y externo (que también puede ser vista como la conexión entre la mente, el alma, y el cuerpo) sirve como telón de fondo para este estudio. Aunque al principio la relación entre la literatura y la ropa puede parecer distante o artificial, tengo varias motivaciones para hacer una conexión de este tipo. En primer lugar, hay la relación evidente entre las palabras "texto" y "textil." En el libro *Textured Lives: Women, Art, and Representation in Modern Mexico*, autora Claudia Schaefer profundiza sobre esta conexión sintáctica: “the word *text*, referring to written narrative work, owes its origin to *textus* (*textere* from the Latin), the same root that gives us *texture*

and *textile*, or the weaving together of strands into a fabric of artistic creation” (XV). En segundo lugar, al igual que el ejemplo anterior de cómo un espejo presenta las imágenes de ambos su espectador y su entorno, arguyo que el texto y el textil trabajan juntos para presentar una visión integral de la historia; el autor se expresa en el texto, mientras que la sociedad se expresa en el textil. Como Anny Brooksbank Jones y Catherine Davies notan astutamente en *Latin American Women’s Writing: Feminist Readings in Theory and Crisis*, “the visual and narrative discourses of any type - the dominant as well as the marginal- are inextricably linked to their historical and social contexts” (Jones y Davies, XII). Esta cita, que se sitúa en el discurso de la marginación, proporciona una transición a la tercera razón para comparar el texto y el textil: la literatura y la ropa (en concreto, el acceso a ambos) reflejan jerarquías socioeconómicas, culturales y políticas.

Estas jerarquías son luego desafiadas independientemente por Sor Juana Inés de la Cruz, Gloria Anzaldúa, y Sandra Cisneros. Estas tres mujeres, de diferentes orígenes y ubicaciones temporales y geográficas, tienen más en común de lo que uno podría pensar. Para comenzar con la afirmación más obvia, las tres han sido, a través de sus impresionantes obras de arte, elevadas a un estatus de icono en el mundo de la literatura (tanto dentro de, como fuera de, un contexto latinoamericano). Aún más importante con respecto a este estudio, se han hecho esto a través de las obras que subvierten conscientemente los poderes hegemónicos. Esta hazaña es aún más conmovedora teniendo en cuenta la marginación que experimentan las autoras en sí mismas (por cuestiones de, entre otras: la raza, la etnicidad, la sexualidad, el nivel socioeconómico, y el género). De hecho, este estudio se enfocará en la marginación como factor clave en la subversión de los poderes jerárquicos, utilizando lo que Josefina Ludmer ha llamado “las

tretas del débil.” Estas tretas son tácticas usado por Sor Juana en su *Respuesta* para mantener la apariencia del status quo mientras que ella, en actualidad, lo subvierte. Ludmer explica como Sor Juana usa el silencio y la negación como herramientas de resistencia, un hábito que empezó cuando Sor Juana era niña y continuó hasta que escribió la *Respuesta* y tomó un voto de silencio por el resto de su vida. Estas herramientas de los débiles son rechazos sutiles de las imposiciones cotidianas de los poderosos. Ludmer sugiere que la manipulación del texto se puede utilizar para rechazar o ignorar las jerarquías. De manera similar, la adaptación y manipulación de la ropa se puede ver como una treta del débil. El rebozo mexicano, una prenda igualmente icónica e omnipresente que las tres autoras, tiene una historia tan diversa como poderosa. El rebozo, al igual que las obras de Sor Juana, Anzaldúa, y Cisneros, se puede ver a la vez no solo como una representación de la represión y la marginación, sino también como un símbolo de poder y resistencia. A lo largo de sus aproximadamente 500 años de historia, este sencillo chal ha sido a la vez visto como un símbolo de la riqueza y la pobreza, la castidad y la promiscuidad, la obediencia y la resistencia.

El rebozo

Con el fin de comprender mejor la relación entre el rebozo y las obras y autoras presentadas en este estudio, es esencial comprender mejor la compleja historia de esta prenda única. Hay varias complicaciones a este objetivo. En primer lugar, el origen exacto del rebozo es muy controvertido. En “Bolitas, palomos y caramelos de Santa María del Río” Marta Turok observa que Santa María del Río (en el estado de San Luis Potosí) proclama ser el origen del rebozo; al entrar en la ciudad, se ve una señal grande que anuncia: “Bienvenido a Santa María del Río, cuna del rebozo” (Turok, 57). A pesar

de esta afirmación, no se puede confirmar el origen verdadero del rebozo; algunos estudiosos afirman que se originó en Asia, algunos en Europa, otros en las Américas. Mi entendimiento previo es que es una combinación de los tres, y que el rebozo (como la conocemos hoy) es un subproducto directo del sincretismo cultural que ocurrió durante la época colonial. Por otra parte, la creación y el uso del rebozo (una prenda que indica la clase social, estado civil, y las creencias religiosas) pueden ayudar a ilustrar los roles de género y las jerarquías sociales de la época. Estos roles y jerarquías de género se han desarrollado Sor Juana Inés de la Cruz, Gloria Anzaldúa, y Sandra Cisneros (en diversos grados de conexión con el rebozo en sí). Por último, la conexión entre la tejedora y la escritora, así como la relación entre el texto y el textil, se hace evidente al comparar las experiencias de los trabajadores y artistas relacionados con ambas industrias.

El rebozo, una prenda que hoy es icónica, ha calado en la cultura mexicana desde su creación en el año 1500. Nació de la necesidad y es una mezcla de varias culturas, tomando influencias de varios países del mundo. La palabra rebozar significa cubrir o manchar, y bozo significa “de tapar la boca” (Turok, 60). Mientras que el rebozo se utiliza a menudo para cubrir el cuerpo (como sugieren sus raíces lingüísticas), tiene una variedad de otros usos. En la Nueva España colonial, los rebozos fueron utilizados como portabebés, mortajas, para la protección solar, y para cubrir la cabeza en situaciones religiosas. En su artículo “Manos tradicionales de Tenancingo,” Emma Yanes explica que muchos de estos usos continúan hoy en día: “el rebozo, esa hermosa prenda que colocamos sobre nuestras espaldas y hacemos girar hacia adelante ya sea para protegernos del frío, cargar a nuestro hijo pegado al pecho, corazón junto a corazón, [o] entrar a la iglesia” (25). Yanes continúa expresando el tipo de conexión nostálgica o

emocional que muchas mujeres mexicanas sostienen con sus rebozos: “envolvernlos con él en un abrazo hacia nosotras mismas” (Yanes, 25). Además de estos usos tangibles del rebozo, también ha sido históricamente utilizado como una forma de identificar las clasificaciones socioeconómicas, culturales, raciales y maritales. Muchas de esas clasificaciones han evolucionado en respuesta a la mentalidad de la época colonial, específicamente las ideas sobre las prendas indígenas que precedieron el rebozo.

En su artículo “Una geografía del rebozo,” Teresa Castelló Yturbide explica que los conquistadores estaban sorprendidos e impresionados por la calidad de los textiles producidos por las indígenas (11). Hay varias prendas indígenas con similitudes con el rebozo incluyendo el ayate, la mamatl, y la tilma. En Yucatán éstos fueron llamados tocas, o chales de cabeza, que eran blancos y muy elaborado y similar a un rebozo. En su *Historia de las Indias de Nueva España*, el fraile dominico Diego Durán menciona un chal que las mujeres indígenas llevaban durante su participación en una ceremonia de curación (Turok, 60). Durante su tiempo en Yucatán, el explorador John Lloyd Stephens también escribió sobre las mujeres mayas que encontró, que llevaban chales tejidos a mano (Yturbide, 17).

La llegada de la conquista trajo adaptaciones y modificaciones a las prendas indígenas ya mencionadas. Cuando los conquistadores llegaron por primera vez al Nuevo Mundo trajeron con ellos la mantilla, un chal español que serviría como la mayor influencia europea a esta prenda híbrida y mestiza. Además de la mantilla, el rebocío español (introducido a la zona por los árabes) también puede haber influido el rebozo (Turok, 60). Esta influencia puede verse también en las ciudades de Los Cajonos y Yaganiza, donde los rebozos tienen macramé con diseños árabes (Yturbide, 16). La

introducción española de lana y seda también ayudó en la formación del rebozo moderno. Algunas influencias posteriores probablemente vinieron de Asia con el inicio del comercio del Galeón de Manila. Por ejemplo, algunos reboceros usan la técnica de ikat que “fue usada en Japón desde el año 600, también en Israel, China e India. Es probable que haya llegado a México por la Nao de la China” (Yturbide y Meade, 71). Emma Yanes también señala que el rebozo se vio influenciado por las telas indias (Yanes, 25). De este modo, la historia multicultural y global del rebozo es muy evidente.

El rebozo como lo conocemos hoy en día es el resultado de una fusión de estas influencias multiculturales. Es conocido por nahuablantes como ‘ciua nequealtlapacholoni,’ que quiere decir, “como tocar a una mujer o algo similar.” Los lazos lingüísticos a los nahuas continúan hoy en día en algunos casos: muchas partes del telar de cintura tradicional mantienen nombres náhuatles, como el camaxal y coaxomitle (Turok, 64). En “Bolitas, palomos y caramelos de Santa Maria del Rio,” Marta Turok explica cómo los virreinos españoles, entre otros, intentaron restringir las artes y oficios (incluidos los tejidos indígenas) en un esfuerzo por apaciguar y homogeneizar a este grupo de gente. Se observa sobre todo este proceso en los chichimecas: “Al ser clasificados como salvajes, a los chichimecas, durante el Virreinato, se les negó el reconocimiento de sus artes y oficios, y se procuró por todos los medios su reducción; es decir, lograr que se asentaran en las villas, se convirtieran al catolicismo y se ‘civilizaran.’” (Truok, 61). Así, se puede ver que el proceso de silenciamiento de las técnicas de tejido indígenas se relaciona con el colonialismo y el proceso de catolicización. Esto puede relacionarse con el papel de la iglesia católica en Nueva España, específicamente en respuesta a la escritura de Sor Juana; porque Sor Juana tuvo

que escribir bajo la supervisión de la Inquisición, sus textos fueron envueltos en el silencio.

A pesar de que los españoles achicaron el uso de las prendas indígenas, el uso de la nueva prenda mestiza, el rebozo, pronto se hizo muy popular, y su uso se había citado ya en 1572 (Turok, 60). En Nueva España, las castas y clases eran omnipresentes y se distinguían por, entre otras cosas, la ropa (Yanes, 25). Por lo general, sólo las mujeres blancas o mestizas y ricas podían comprar y llevar los rebozos de seda, mientras que las mujeres de color y las más pobres usaban rebozos hechos de telas más ásperas. Esto es probablemente debido al hecho de que, a pesar de que Hernán Cortés introdujo gusanos de seda domesticado a las Américas, la Corona española eventualmente prohibió la producción de seda en Nueva España con el fin de mantener su monopolio en la industria (Turok, 62). Después de esta prohibición, la mayoría de la seda que entró en México fue importada de Asia. Debido a que se importaron desde tan lejos, la seda siguió siendo una tela muy cara, y los rebozos de seda eran signos de la riqueza (Turok, 62). De esta manera, el rebozo se entreteje con las dos divisiones socioeconómicas y raciales.

Durante este período colonial, el uso del rebozo distinguió no sólo la raza y la condición socioeconómica, sino también la identidad regional. El lugar de fabricación se comunicaba por el color y el diseño del tejido, el estilo de los flecos, y por la manera en la que se usaba. Por ejemplo, rebozos construidos por los otomíes a menudo tuvieron detalles marginales muy intrincadas - tales detalles eran características de la región de Querétaro (especialmente la ciudad de San Juan del Río) (Yturbide, 14). En la Sierra Gorda, misioneros como Fray Junípero Serra trajeron el gusano de seda tan tarde como en los mediados del siglo diecisiete. Yturbide nota que los otomí-pame eran

especialmente rápida para adaptar sus técnicas de tejido a la llegada de la lana y la seda (Yturbide, 12). Yturbide también explica que en Acatlán, Guerrero, rebozos estaban típicamente hechos de algodón, mientras que en Zapotitlán Tablas, Guerrero, estaban generalmente hechos de lana (Yturbide, 14). Por lo tanto, el tipo de tejido utilizado también sostuvo importancia en cuanto al uso del rebozo como un identificador regional. El color también fue (y en algunos casos, sigue siendo) una característica distintiva: “las nahuas de Hueyapan, Morelos, se distinguen por la sobriedad en el colorido de sus rebozos, que llaman *cenzotl*. Los tejen de lana azul oscuro o café, de dos lienzos unidos entre sí, terminados en flecos” (Yturbide, 14). La longitud de tiempo que requiere un artesano para cumplir el rebozo también afecta a su valor (y por lo tanto implica el estatus socioeconómico de la persona usuaria). Turok sostiene que el rebozo caramelo es uno de lo más complicado y más valorado por su simetría, “ya que se utilizan siete diferentes colores, y el pinto abierto, que lleva cuatro diferentes diseños de jaspe” (Turok, 65). Esto podría explicar la importancia especial colocada en el rebozo caramelo en la novela de Sandra Cisneros, *Caramelo*.

Muchas (aunque no todas) de estas características de identificación se han disipado con el tiempo. Por ejemplo, en 1886, una seda sintética llamada rayón fue creado en Francia y llegó a México. Turok explica que “la artisela [...] debe haber llegado a México hacia finales del siglo XIX. Considerada una fibra afín a la seda por su brillo, tiene la ventaja de ser más económica por su producción industrial” (Turok, 62). El uso de este hilo más barato hizo los rebozos decorativos más asequibles, y por lo tanto más extendidos; alrededor de este tiempo, el rebozo comenzó a ser visto como un símbolo de la identidad nacional (en vez de regional). A finales del siglo diecinueve, la prenda se

había convertido en indispensable. Su popularidad fue tal que todas las mujeres, independientemente de su origen étnico o clase social, los llevaban, ya sea en el trabajo, en la casa o en la iglesia. Durante este período, el Conde de Revillagigedo señaló que fue usado por todas las mujeres, excepto monjas y las de las clases más altas (Yanes, 25). Esto sugiere que, incluso antes de la Independencia, el rebozo comenzó a simbolizar el progreso social, la movilidad de clase, y la igualdad.

Durante este periodo el demográfico de los productores también empezó a cambiar. Tradicionalmente, los rebozos se hicieron en gran medida por las mujeres indígenas, pero por el siglo diecinueve muchos españoles también los produjeron. En el censo de 1791 en Querétaro, de todos los 46 trabajadores del sector textil, 26 eran españoles (Yturbide, 14). Además, los roles de género habían cambiado. Tradicionalmente en México y Nueva España, tejer era tarea de la mujer. Sin embargo, en algunos lugares no siempre se limitaba la producción de los rebozos a las trabajadoras. Por ejemplo, en Altepexi, los hombres nahuas tejían los rebozos mientras que las mujeres se sumarían los flecos y borlas (que se parecía a los madroños españoles) (Yturbide, 14; 16). En Saltillo, Coahuila, mujeres tejían los rebozos mientras que los hombres trabajaban con sarapes de lana (Yturbide, 19). El modo de producción también cambió drásticamente con el tiempo. En la época prehispánica, los rebozos (o sus antepasados) se tejían por individuos indígenas, exclusivamente en telares individuales. A medida que la demanda del rebozo aumentaba, los métodos de producción tuvieron que evolucionar; eventualmente, las fábricas de textiles se formaron, y explotaron a los trabajadores indígenas. Yanes elabora sobre cómo las escuelas de hilados explotaron estos trabajadores aún más (Yanes, 26). En la edad moderna, mientras que la producción en

masa de los rebozos continua, ha habido un resurgimiento en las pequeñas tiendas de propiedad familiar, y un retorno a la artesanía (Yanes, 26). Esto puede ser relacionado con la historia de la literatura de las mujeres en latinoamérica, específicamente el creciente reconocimiento de dicha literatura en el canon literario americano.

Más adelante en su historia, el rebozo resultó ser un éxito entre las mujeres revolucionarias. La Revolución Mexicana de 1910 trajo la notoriedad mundial al rebozo, lo cual fue conocido como la prenda de elección para las Adelitas - las mujeres rebeldes que utilizaron el rebozo para esconder el contrabando (especialmente las armas de fuego) en los puestos del control del gobierno. Cuando la lucha terminó en 1920, con una victoria para el Partido Nacional Revolucionario, el rebozo se había convertido en sinónimo de la lucha de México por la independencia. Como explica Erica Segre en su libro *Intersected identities: strategies of visualisation in nineteenth- and twentieth-century Mexican culture*, “after the Revolution the *rebozo* undergoes a rehabilitation and the salutary properties of the ordinary *rebozo* are celebrated in a kind of patriotic delirium” (226). Para ilustrar este delirio, Segre se refiere a una canción ranchera llamada “El rebozo de mi madre” (de 1948) en la cual el rebozo se convierte en una reliquia sagrada: “the phases of an honest woman's life are calibrated into the folds of the garment which she inhabits until death turns it into a shroud” (Segre, 226). Así, en la primera mitad del siglo veinte, el rebozo se había convertido en un símbolo arraigado en el imaginario cultural de México.

Aunque el rebozo era muy popular con las Adelitas, en “Para llevarlo bien puesto,” Margarita de Orellana sostiene que en el siglo veinte, el rebozo estaba casi desmantelado: “el anhelo de modernidad que se contagió durante varias décadas del siglo

pasado trato de erradicarlo o arrinconar al campo y a las clases sociales más desfavorecidas” (1). Orellana sugiere que el rebozo se alejó de un paisaje urbano, en la misma manera que las autoras latinoamericanas están deliberadamente silenciadas y eliminadas del discurso literario nacional en México y en los Estados Unidos. El patrón de borrado cultural reaparece a menudo cuando se habla de la historia de los grupos marginados; podemos ver esto demostrado tanto en la historia del rebozo, como en la historia de las escritoras latinoamericanas. A menudo, Gloria Anzaldúa subraya el borrado cultural impuesto a las mujeres de color en los Estados Unidos (especialmente mujeres latinoamericanas). En México, este patrón también se ha aplicado a la historia de las técnicas de tejido indígenas, las cuales han sido apropiadas y manipuladas varias veces a lo largo de los siglos.

Hoy en día, el rebozo se puede encontrar en todas partes de México, pero es mucho más común encontrarlo en las zonas rurales. En muchos pueblos, las mujeres todavía nacen en ellos, crecen con ellos, se casan con ellos y están enterrados en ellos. Todavía se usa comúnmente en la iglesia en algunas partes del país. La producción en masa de los rebozos persiste también (Yturbide, 17). Yturbide sugiere que parte del orgullo e identificación regional continúa. Por ejemplo, escribe que en Paracho y Ahuiran “el rapacejo se cubre de seda floja; que dejan suelta formando cenefas de colores contrastantes, o bien dibujos de muñecos, aguilas bicefalas y hacen por encargo. Estos empuntados dan la impresión de las labores de pluma de la época prehispánica” (Yturbide, 17). Así la autora indica el tipo de memoria cultural e histórica que Gloria Anzaldúa y Sandra Cisneros manipulan en sus escritos.

Yanes ha llamado la producción del rebozo “un triunfo de la cultura mestiza” (Yanes, 25). Ella llama a los tejedores de hoy en día en Tenancingo “herederos de ese conocimiento técnico y de esa sensibilidad mestiza” los cuales “se caracterizan justamente por su libertad” (Yanes, 26). Yanes explica que estos artesanos están en control completo, tanto de los medios como los modos de la producción. Ellos eligen sus propios diseños, deciden quién va a trabajar y por cuánto tiempo, y mantienen las mismas herramientas y telares que se utilizaron siglos antes. Así, la recuperación de las técnicas antiguas se asocia con la reclamación del poder en el lugar del trabajo. Yánez también escribe que “se encomiendan al Cristo del Rebozo o a la Virgen en busca de pequeñas soluciones técnicas, pasan sus noches y sus días en un tiempo que no es el nuestro: lo que manda en la producción es la estética del lienzo. De ahí su grandeza” (Yanes, 26). Esta cita muestra la conexión entre el alma y el cuerpo en cuanto a la producción del rebozo, que también se nota en algunas obras en este estudio. También es interesante que la asociación con ambos la Virgen de Guadalupe y el Cristo del Rebozo insinúa una relación positiva con lo mestizo, lo mezclado, lo híbrido.

La descripción de Yanes de los tejedores en sí es intrigante; en la descripción de un tejedor, la autora musa, “es en sí mismo un proceso tecnológico y un poema. Él realiza solo el proceso completo de la manufactura del rebozo, desde el devanado hasta el tejido, pues posee en su cuerpo toda la destreza que requiere el taller” (Yanes, 27). En esta descripción Yanes conecta el artista con el arte mediante la iluminación de la función del cuerpo humano; la conjunción de los tres, ella dice, es pura poesía. El artista en cuestión, Evaristo Borboa, dice “yo he tejido siempre, desde niño. El rebozo es mi delirio, es mi vida, es mi gusto. Me voy a morir con los hilos en la mano” (Yanes, 27). Esta conexión

con el cuerpo se reitera a menudo en las obras en este estudio. En concreto, Gloria Anzaldúa y Sandra Cisneros relacionan su trabajo con el cuerpo femenino, así con la naturaleza.

La producción también ha llegado a indicar diferentes significados de los que indicaba antes; Yanes explica cómo los telares y otras herramientas utilizadas para tejer se consideraban en un momento como opresivo, pero ya no lo son. Esto tiene sentido, teniendo en cuenta la historia de las escuelas de hilado y prácticas de explotación laboral mencionados antes.

“Un proceso de trabajo, el de don Evaristo, un modo de vida, en el que las máquinas herramientas básicas del obraje [...] otrora símbolos de opresión, son medios para la elaboración del rebozo como un acto de dicha y libertad. Porque las máquinas no tienen historia, la tienen solo en relación con los hombres que las producen y las trabajan.” (Yanes, 32)

Por lo tanto Yanes muestra cómo la historia de la producción del rebozo ha sido a la vez opresiva y libertadora. Las autoras en este estudio también muestran cómo la cultura dominante y la racionalidad han funcionado a lo largo de la historia para silenciar las voces femeninas. Al equipar el silencio, estas mismas autoras son capaces de subvertir los sistemas que las oprimen, al igual que como los tejedores del rebozo son capaces de recuperar los telares que una vez oprimieron sus antepasados.

Un hecho interesante sobre la producción moderna del rebozo es que a menudo son tejidos por los hombres, mientras que las mujeres crean los detalles al margen; “eligen qué paños serán convertidos en un nuevo sueño gracias a sus manos” (Yanes,

35). De esta manera el rebozo en sí puede ser visto como una forma de la realización del pensamiento o discurso racional, dominado y creado por hombres, mientras que la franja o margen del rebozo puede ser visto como la manipulación de dicho discurso por mujeres. Yanes cita una empuntadora no llamada que dice, “el diseño del rapacejo le hace cada quien de su propia imaginación,” (Yanes, 37) lo que implica una cierta memoria histórica y cultural asociada con la producción de la franja. Además, la misma mujer observó que muchos de los diseños que ella y sus colegas incorporan en los rebozos están influenciados por el entorno que las rodea: “hacemos la labor de lo que hay en el campo” (Yanes, 37). Una trabajadora llamada Ángela añade que “hago cualquier figura de lo que vamos viendo en la naturaleza” (Yanes, 37). Así, además de trabajar con la memoria histórica y cultural, estas mujeres están incorporando la naturaleza y el medioambiente en su trabajo; esto complementa lo que Evaristo Borboa señaló acerca de la relación entre el tejedor y el acto de telar. Además, el arte del bordado está estrechamente vinculada con las matemáticas, como una mujer llamada Rosa Núñez señala: “Yo ando haciendo mariposas; para hacerlas se jala el hilo sembrando de ocho en ocho. Para dar la forma a la mariposa nomas se cuentan los hilos” (Yanes, 37). Esto refleja una postulación de Sor Juana Inés de la Cruz, que las mujeres de la época colonial pueden participar en la racionalidad elevada (la literatura, las matemáticas, las ciencias) a través de su trabajo doméstico (Arenal y Powell, 72-74). Por ejemplo, musa que mientras concina, “veo que un huevo se une y fríe en la manteca o aceite y, por contrario, se despedaza en el almíbar [...] Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito” (Arenal y Powell, 74). Así como Sor Juana equipa el espacio doméstico de la mujer, estas trabajadoras equipan la madre naturaleza. Por último, la contribución a la franja del rebozo es increíblemente

importante económicamente: “un rebozo de 250 pesos con una punta bien trabajada se puede vender hasta en 2000 pesos” (Yanes, 37). Esta enorme diferencia en el valor del producto reside en las capaces manos de las empuntadoras, lo que sugiere que sus contribuciones son quizás el aspecto más importante de un rebozo completo (al menos en un sentido económico). Como Yanes articula, “son las mujeres finalmente quienes cierran el ciclo del rebozo no solo con el empuntado, también con la venta” (Yanes, 37).

La conexión entre la naturaleza y el poder económico se extiende hoy en día. Por ejemplo, Marta Turok observa un resurgimiento en la década de 1990 de las técnicas de coloración antiguas. En Santa María del Río, en particular, una asociación de artes populares (la Asociación Mexicana de Arte y Cultura Popular) organizó un curso práctico para enseñar a un grupo de artesanos locales la fabricación de tintes y colores usando la naturaleza como herramienta. Los trabajadores que participaron “trabajaron con tintes locales, como los obtenidos de la cáscara de nuez, las cortezas de mezquite y de encino, las hojas de nogal y de higuera y el cempasúchil; así como tintes cultivados o comerciales de otras regiones, como el añil, la cochinilla de Oaxaca, el palo de Brasil y el pal amarillo” (Turok, 63). Los artesanos que se adaptan estas técnicas han estado reconocidos por varias asociaciones nacionales; Arturo Estrada Hernández y Domingo González Ramírez, dos trabajadores que participaban en el curso, ambos recibieron premios en un concurso nacional de rebozo organizado por el gobierno de San Luis Potosí (Turok, 63). Además, se establecieron tres escuelas principales en el siglo pasado que están dedicados a continuar el arte y la tradición del rebozo: la Taller-Escuela de Rebojería (fundada en los años 60), la Escuela de Rebojería de Santa María del Río (fundada en 1970), y la Organización de Fomento Santa María del Río (establecida en 2000) (Turok, 65).

También en 1994, el Museo Franz Mayer y la publicación Artes de México publicaron juntos *Rebozos from the Robert Everts Collection*, que ha inspirado un resurgimiento en las técnicas tradicionales de producir los rebozos (Turok, 65).

Estos acontecimientos son importantes porque muestran dos cosas: primero, hay un resurgimiento en las técnicas de coloración y tejidos indígenas, y segundo, este resurgimiento está reconocido, y alentada, por el gobierno mexicano y las varias asociaciones de artes nacionales en el país. Por lo tanto se podría argumentar que México en su conjunto se ha abandonado el rechazo de las técnicas y artesanías indígenas para aceptarlas como partes de la identidad nacional. De manera similar, México ha recientemente (en el siglo pasado) reclamado a Sor Juana como un icono nacional y símbolo de orgullo, a pesar de haber censurado su trabajo en el pasado (la obra de Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz, o las trampas de la fe* ayudó en este proceso).

Una cosa que se nota en leer sobre el rebozo, es que muchos de los autores que escriben sobre la prenda, así como los tejedores y empuntadoras que la crean, hablan en un lenguaje muy poético. Parece inevitable que una descripción del rebozo utilizara el lenguaje muy florido y equipa el metáfora y la poesía para describirlo. En “Los oficios ocultos del rebozo,” Gabriela Olmos utiliza la poesía en todos los títulos de las subsecciones. Una sección se titula “Don Juanito: tejedor de caminos,” y la autora describe como, para el trabajador Don Juanito, “sus horizontes son los horizontes del rebozo” (Olmos, 66-7). Las otras subsecciones son tituladas “Ramon Hernandez: tejedor de recuerdos,” “Domitilo Ramirez: nostalgia de los tejidos” y finalmente “El ‘Cacahuate’: tejedor de hechizos” (Olmos, 67-9). Así Olmos reesfuera la conexión entre la prenda y la memoria, el cuerpo, y la poesía. Yanes también señala que un tejedor

llamado Jesús Zárate traza una conexión directa entre el texto y textil cuando explica: “A mí me motiva muchísimo ser tejedor, al principio se le enredan a uno los hilos y da coraje. Pero ya con la práctica las manos se van acostumbrando; así como de las manos de los que escriben les salen las letras, de las más salen de por sí los hilos y el color” (Yanes, 33). Así que la conexión entre escribir y tejer es iluminada otra vez. El objetivo de incluir tales citas y toda esta historia es iluminar las varias conexiones entre el texto y el textil, ya sean corporales o espirituales.

Las sujetas

La compleja historia del rebozo también invita una exploración de temas importantes del mestizaje y la hibridación cultural, los cuales son imprescindibles para el estudio de las tres autoras en este estudio. Sor Juana, nacida de un padre español y una madre criolla en la ciudad de Nepantla (una palabra náhuatl que se traduce literalmente como "en el medio") es un arquetipo, o tal vez un prototipo, del mestizaje colonial. A menudo se reconcilió este mestizaje en sus estudios e incluso escribió algunos poemas en náhuatl. Sor Juana era muy privilegiada desde una edad temprana, siendo una dama de la corte virreinal. Más tarde, mientras que estuvo en el convento, tenía esclavos que trabajaban para ella. Por tanto, cualquier análisis de su escritura tiene que tomar su raza y clase en cuenta.

Gloria Anzaldúa a su vez ha adaptado la ciudad natal de Sor Juana, Nepantla, y creó unas palabras nuevas: “nepantlera” (persona) y “nepantlismo” (estado). La segunda se ha utilizado para describir un sentimiento de dualidad que muchas mujeres méxico-americanas han experimentado. Ella dice, "living between cultures results in 'seeing' double, first from the perspective of one culture, then from the perspective of another.

Seeing from two or more perspectives simultaneously renders those cultures transparent. Removed from that culture's center you glimpse the sea in which you've been immersed but to which you were oblivious, no longer seeing the world the way you were enculturated to see it" (Keating, 2006). [EXPANDIR]

Sandra Cisneros, quien junto con Anzaldúa escribe a menudo en ambos español e inglés, también capitaliza en esta idea de nepantlismo en sus obras. Ella es una autora México-americana que incorpora las identidades y experiencias México-americanas en sus cuentos, poemas y novelas. *Caramelo*, su obra más extensa, se publicó en 2002 con gran éxito de crítica.

Fusión

Parece apto utilizar el rebozo como una metáfora del entrelazamiento de las tres mujeres en este trabajo. En algunos casos, la superposición es sutil (en *Borderlands* por Gloria Anzaldúa, el acto de tejer sirve como metáfora de la reescritura histórica); en otros, es obvio (como en el caso de *Caramelo* por Sandra Cisneros, donde el rebozo desarrolla un papel importante en la narración). Independientemente, el rebozo como subproducto de la mezcla de culturas en la época colonial, y su posterior adaptación y apropiación por parte de la mujer mexicana, hace que sea una herramienta visual útil en para analizar los temas del mestizaje e hibridación, así como la recuperación cultural e histórica.

En la exploración de la naturaleza visual de la tela, en conjunción con la naturaleza intelectual de la literatura, creo que es importante iluminar las conexiones que ambas tienen con el cuerpo físico. Claramente, la ropa se lleva en el cuerpo. Es una forma de presentarse al mundo. Sin embargo, también se puede utilizar como una herramienta

para ocultar o restringir el cuerpo, específicamente el cuerpo de la mujer, como se evidencia, por ejemplo, a través de la aplicación forzada del rebozo en las iglesias mexicanas coloniales.

La mente también tiene una conexión contradictoria con el cuerpo. A menudo hablamos de la mente y el cuerpo como dos de los tres elementos que componen a un ser humano (el tercero siendo el espíritu). De esta manera se ven como aspectos distintos pero a la vez entrelazados con el yo. En muchos sentidos, la sociedad patriarcal en la que crecieron Sor Juana, Anzaldúa, y Cisneros ha propagado la separación de la mente y el cuerpo, con el fin de promover la idea de la superioridad masculina. Sobre todo, la iglesia católica, que ha sido señalada como una fuente de influencia para las tres autoras, ha tratado de promover este mensaje. Como dice la teóloga Elisabeth Schüssler Fiorenza, el catolicismo promueve un modo dualista de pensamiento, en el que la Iglesia impone oposiciones jerarquizadas del sexo masculino (representado por la mente) y femenino (por el cuerpo) (Schüssler, 142). Gloria Anzaldúa se hace eco de esta afirmación, diciendo en respuesta a la Iglesia que “we are taught that the body is an ignorant animal; intelligence dwells only in the head. But the body is smart” (Anzaldúa, *Borderlands*, 37-38). En esta cita Anzaldúa recupera la mente como fuente de poder femenino, como Sor Juana también había hecho en *La Respuesta*. En *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism*, Amy Kaminsky sostiene que el cuerpo de la mujer y la mente masculina son polos opuestos en la cultura tradicional. Kaminsky argüe que el cuerpo humano es uno de los portadores más fuertemente cargados de significado en nuestra cultura, y que mucho del significado del cuerpo deriva del sexo género: “The meaning of the body-gendered-female is tied to an ideological

structure of heterosexuality - women's bodies "mean" in relation to men's needs - nurturance, sex, physical care, a repository for human physicality when what men value is intellectual or spiritual" (Vidal, 235). Así que parece como parte del trabajo de las autoras femeninas es redefinir lo intelectual y espiritual.

A iluminar la conexión entre la mente y el cuerpo, que es elaborado por ambos el texto y el textil, las tres autoras en este estudio hacen declaraciones inherentemente políticas. A través de estas representaciones del yo, han trabajado para reclamar tres cosas importantes que creo que están intrínsecamente entrelazadas: la mente (intelectualidad), el cuerpo (física) y el espacio femenino (que señala una justificación de los dos en la sociedad). Las tres se unen para formar una narrativa común que se ocupa de la naturaleza subversiva de las obras de las autoras mexicanas y México-americanas seleccionadas.

Formato del estudio

Capítulo Uno

El primer capítulo de este trabajo analiza tres obras escritas por Sor Juana Inés de la Cruz. Hay una gran variedad de sus obras que se adaptarían bien a este estudio, tales como "Sátira filosófica" y *La Respuesta* pero en el interés de la brevedad he reducido mi análisis a estos tres poemas: "Poema 1" ("Esos versos, lector mío"), "Romance 2" ("Finjamos que soy feliz"), y "Poema 322/Villancico XI" ("Erase una niña"). La selección de estas obras específicas era difícil, pero son todas fructíferas para la discusión general de este proyecto.

"Poema 1" es, en muchos sentidos, similar a *La Respuesta* ya que juega con la noción aceptada de la inferioridad femenina. A lo largo del poema, Sor Juana insiste en

su incapacidad de producir la poesía digna de alabanza, proclamando cosas como “no agradecido te busco: pues no debes, bien mirado, estimar lo que yo nunca juzgué que fuera a tus manos.” Al mismo tiempo ella pone de relieve la injusticia en el monopolio masculino de la inteligencia y el razonamiento. Por ejemplo, cuando escribe “no hay cosa más libre que el entendimiento humano” sugiere que el entendimiento o la racionalidad pertenecen a la raza humana, no solo a los hombres (Arenal y Powell 154).

En “Romance 2,” Sor Juana elabora sobre este tema del rechazo de la inteligencia típica, que se hace evidente en esta cita: “el saber consiste sólo en elegir lo más sano,” lo que podría sugerir que le resulta más saludable y más sabio fingir ignorancia. En *Early Modern Women’s Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*, Stephanie Merrim postula sobre “Romance 2”: “thought was the wicked part of selfhood that had to be purged in order for the speaker to attain the subjectivity of a sacred ignorance” (Merrim 1999, 165; 171). El tema de la autodegradación aparece mucho en la poesía de Sor Juana, y promueve un análisis detallado de sus motivaciones para escribir así.

Finalmente, el análisis de las obras de Sor Juana termina con una explicación de “Poema 322,” el cual parece intensamente autobiográfico, aunque la autora no escribe en la primera persona. En este poema se desafía al lector imaginar una joven que fuera a la vez intelectual y espiritual. Afirma que la inteligencia y espiritualidad de esta chica enfurecieron al diablo, “pues como Patillas no duerme, al saber que era Santa y Docta, se hizo un Lucifer” (Arenal y Powell, 188). Al obligar al lector a imaginar esa chica que tiene tanto en común con ella misma (específicamente, el deseo de aprender), la autora está utilizando el humor para convencer a su público de su propia justificación como intelectual.

En general, a través de la exploración de estos tres poemas, mi objetivo es mostrar como Sor Juana puede funcionar como la base para una mayor investigación sobre temas feministas en algunas obras latinoamericanas. Es importante destacar que, debido a la época y las limitaciones impuestas en ella (como la censura de la prensa por la Inquisición española), Sor Juana no podía condenar de forma segura las prácticas hegemónicas del patriarcado ni de la Iglesia. Más bien, se vio obligada a subvertir estas prácticas a través de la investigación y su arte. Ella planteó preguntas acerca de las jerarquías de género a las que, con el tiempo, otras mujeres serían capaces de expandir públicamente.

Capítulo Dos

Una de estas mujeres es el sujeto de mi segundo capítulo: Gloria Anzaldúa. En mi investigación sobre la teoría y la escritura de Anzaldúa, me debatía sobre cómo integrarla en mi proyecto. Sus artículos académicos y ensayos analíticos son herramientas útiles para mí, y sin duda, las perspectivas académicas de Anzaldúa informan en gran medida este proyecto. Por ejemplo, su énfasis en la búsqueda del conocimiento complementa la postura de Sor Juana; como Anzaldúa explica, “books saved my sanity, knowledge opened the locked places in me and taught me first how to survive and then how to soar” (Anzaldúa, 19). Sin embargo, también me di cuenta de que ha habido muy pocas exploraciones de su poesía; mucha de la crítica que he encontrado se enfoca más en sus ensayos analíticos. Específicamente, su obra más famosa *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* contiene memorias, poesía y prosa, pero la mayoría del análisis del libro se centra en sus memorias y ensayos, no en sus poemas. Debido a esto, he decidido dedicar el capítulo dos, junto con la exploración obvia de las obras analíticas, a dos poemas de la

autora, ambos publicados en *Borderlands*: “To Live in the Borderlands Means You,” y “No se raje, chicanita.”

“To Live in the Borderlands Means You” encapsula gran parte de lo que Anzaldúa argumenta sobre la formación de la identidad chicana y la reescritura cultural en los Estados Unidos. Ella afirma, “to survive the Borderlands you must live sin fronteras, be a crossroads,” que para mí quiere decir que el mero acto de pertenecer a la cultura chicana/méxico-americana requiere la subversión en forma de reescritura cultural e histórica (Anzaldúa, 216-7). Anzaldúa, a través de su cuerpo de trabajo, refuerza la idea de que la escritura es un acto de preservación. En concreto, se sostiene que una narrativa chicana debe ser escrita con el fin de reemplazar las falsas narraciones e historias impuestas por el poder de la élite, la cual se compone de hombres anglos de la clase alta. Por lo tanto Anzaldúa juega con la idea de la memoria cultural y el borrado, y consecuente recreación, de dicha memoria.

En el poema “No se raje, chicanita,” el cual es la pieza que concluye *Borderlands*, Anzaldúa toma todos sus escritos anteriores y los sitúa en el contexto de la revolución social. Al final de su capítulo, “La conciencia de la mestiza/Towards a New Consciousness,” ella sostiene “this land was Mexican once, was Indian always, and is. And will be again” (Anzaldúa, 113). La autora se hace eco de esta declaración en “No se raje, chicanita” que fue dedicada a su sobrina. En cierto sentido, es un llamamiento para la generación que viene. Ella escribe en las primeras líneas del poema, “no se raje mi prietita, apriétese la faja y aguántese” y más tarde, “se me hace que en unos cuantos años o siglos la Raza se levantará, lengua intacta” (un tema que también aparece en su capítulo “How to Tame a Wild Tongue”) (Anzaldúa, 222-3). Este poema puede ser visto como

una recapitulación de todo lo que ella presenta en la primera mitad de *Borderlands*, y también como uno de los poemas más políticos de Anzaldúa, aunque la mayoría de ellos tienen un trasfondo político bastante obvio. Ella afirma la naturaleza elástica de su familia y comunidad, y predice una evolución o revolución social en el futuro.

Ciertamente, esta evolución no sería posible si no fuera por las propias contribuciones de la autora misma al discurso de las escritoras latinoamericanas. Después de leer este poema, se hace evidente que uno de los objetivos de Anzaldúa era subvertir los poderes hegemónicos debajo de los que ella vivía, incitando el poder de la memoria cultural.

Capítulo Tres

El tercer capítulo explora una obra escrita por Sandra Cisneros, cuyas escrituras, al igual que las de Anzaldúa, se centran (a menudo) en el poder regenerativo de la memoria cultural y la reescritura. Cisneros es quizás la más accesible de las tres autoras que se presentan en este estudio. Su libro *The House on Mango Street* ganó el American Book Award y ha sido muy elogiado en una escala nacional. Mientras que Anzaldúa y Sor Juana son a menudo consideradas y discutidas principalmente en el discurso académico, Cisneros ha permeado programas de estudio de la escuela primaria y secundaria nacional, y es un nombre común que reconocen muchísimos estadounidenses (mientras que yo nunca había oído de Anzaldúa o de Sor Juana antes de entrar en la universidad). Por esta razón, decidí incluirla en este proyecto. El objeto de análisis en este tercera capítulo es el gran libro, *Caramelo*.

Caramelo es un libro ambiguamente autobiográfico que trata de una familia latino-americana que viaja con frecuencia de Chicago a la Ciudad de México. Hay conexiones obvias entre este cruce de fronteras y las obras de Anzaldúa. Por otra parte, el

personaje principal de la novela, una chica joven, se obsesiona con la hija de la criada que trabaja para su familia (esa hija tiene la piel de color de caramelo, y de ahí viene el título de la novela). El interés por la hija es una reminiscencia de los intereses que tuvieron Sor Juana, y especialmente Gloria Anzaldúa, con la población indígena de México. Tal vez lo más importante de esta parte del estudio es el énfasis en *Caramelo* en el rebozo de seda. A lo largo de *Caramelo*, el rebozo de la familia es lo que la une. A pesar de su carácter incompleto, hay una sugerencia de que podría ser reparado un día, al igual que Anzaldúa sugiere sobre su comunidad al final de “No se raje, chicanita.”

Conclusión

En conjunto, los seis trozos de poesía y prosa que forman este proyecto complementan uno al otro en una miríada de formas. Mi objetivo no es simplemente analizar cada pieza, sino crear un tejido metafórico en que todas ellas se entrelazan juntas. Es una meta emocionante, ya que estoy segura de que nadie ha elaborado en las conexiones entre, por ejemplo, “Poema 1” y *Caramelo*. En general mi meta ha sido enfocarme en las conexiones que existen entre estas tres autoras, de crear puentes y atar cabos narrativos distintos para formar un proyecto complejo. Dicho esto, entiendo las grandes diferencias entre las tres autoras y sus seis obras. En algunos casos, incluso se contradicen entre sí. Por ejemplo, Sor Juana sugiere que si el lector prefiere mantenerse ignorante está bien, porque la inteligencia puede ser una carga. Anzaldúa contradice esto cuando argüe que la sabiduría se hará libre. Tales contradicciones no niegan las conexiones, en mi opinión, y no son el foco de este estudio.

Las cuatro áreas que veo como las zonas de unión más fuertes son la mente, el cuerpo, el alma, y el medio ambiente/espacio.¹ A través de sus escritos, Sor Juana,

Anzaldúa, y Cisneros han explorado estas zonas. A veces, el acto de exploración es suficiente. Plantear preguntas, sin buscar respuestas, es una tarea valiosa que pertenece a la tradición del escepticismo. Sor Juana hace esto en sus poemas, y nadie puede afirmar si es a causa de la censura de su tiempo o porque favorece un enfoque más escéptico a la vida y al mundo académico. Gloria Anzaldua, por su parte, a menudo inspira el lector a animarse y estar activa, como es el caso de “No se raje, chicanita,” una postura más dinámica e involucrada que la de Sor Juana. Cisneros, asevero, como la más conocida de las tres en la cultura popular estadounidense, inspira las preguntas y la investigación sobre la raza, la clase social, y la vida familiar, sin afirmar una verdad u otra. Sin embargo, ella también hace juicios acerca de su comunidad e inspira el cambio social, de manera que todas estas tres autoras lo han hecho.

I: SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

En *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, Stephanie Merrim escribe “to my mind ... the most challenging act of revision facing us - practically a *terra incognita* - entails situating Sor Juana’s work within the traditions of women’s writing, both universal and within her own milieu” (25). A menudo, Sor Juana y sus obras son vistas como partes aisladas del imaginario de la escritura femenina. La meta de este primer capítulo es situar la poesía de Sor Juana en el contexto de sus otros trabajos. Más tarde en este estudio, estas obras serán situadas entre las de Gloria Anzaldúa y Sandra Cisneros, con el fin de empezar a corregir el problema señalado por Stephanie Merrim.

Sor Juana como poeta

En la introducción a *Floriscanto, Si*, Bryce Milligan explica que a pesar de que en los Estados Unidos no había escritos latinoamericanos muy famosos en el siglo diecinueve y principios del siglo veinte, estos escritos conclusivamente existían. Según este libro, muchos estudiosos afirman que la onda de la literatura chicana apareció de la nada, “as if the only Spanish-language literary exposure available to these writers was via *corridos* and *cuentos*” (xix) Por el contrario: Milligan explica que hubo una gran tradición de la literatura española, especialmente la poesía, en el siglo diecinueve en el sur de los Estados Unidos. El enfoque de Milligan en la poesía (el libro es una colección de poesía única) me intriga. Hay validez en enfocarse en la poesía cuando se habla de la literatura de la mujer marginada, porque la poesía, como la música, es una forma de comunicar con las masas y provocar emociones. Seamus Henry afirma, “In any movement toward liberation, it will be necessary to deny the normative authority of the dominant literary tradition” (Milligan, xviii). En el caso de latinas estadounidenses, la

tradicción literaria dominante habría sido la literatura/ficción anglo-americana, escrita en inglés. Así que una manera de rebelarse contra esta norma ha sido la publicación de una poesía que emplea el cambio de código entre el español e inglés.

Electa Arenal y Amanda Powell, en su segunda edición crítica de *La Respuesta*, explican que Sor Juana se consideraba ante todo una poeta, citando un ejemplo de su juventud cuando ella fue azotada, y “her cries issued forth in verse.” Ella primero aprendió a hablar en rima, y más tarde tuvo que aprender a hablar en prosa (Arenal y Powell, 15). Aunque se ha prestado mucha atención a *La Respuesta*, esta propensión a escribir poesía ha inspirado el presente análisis de tres poemas por Sor Juana Inés de la Cruz: Poema 1/Romance 1 (“Estos versos lector mío”), Romance 2 (“Finjamos que soy feliz”, y “Poema 322/Villancico XI” (Érase una niña).

Lo que también es intrigante sobre la poesía de esta autora es que la escritura puede ser un espejo del mundo. Por medio de la poesía, Sor Juana ejercía más libertad para criticar su mundo. Arenal y Powell dicen que ella “crafted poetic mirrors and lenses that continue to reveal the submerged realities of her times,” y que estos espejos exponen la opresión impuesta a las mujeres por la sociedad patriarcal (a través de las técnicas del borrado y el silenciamiento de las voces femeninas); argumentan que la poesía de Sor Juana era una manera de exponer la hipocresía de los hombres de su tiempo. Afirman: “men put up mirrors, she showed, to view what they wanted to see. Hers bore a different image” (Arenal y Powell, 15). Por lo tanto, a través de su poesía, Sor Juana era capaz de presentar su yo corpóreo para el lector.

En *The Shattered Mirror: Representations of Women in Mexican Literature*, María Elena de Valdés explora la fascinación de Sor Juana con el cuerpo humano, el yo,

y las reflexiones de ambos. Según Valdés, Sor Juana no vio el espejo como un reflejo de sí misma, sino más bien como un reflejo de lo que otros veían en ella (Valdés, 87). Ella juega con el yo interior y exterior a través de su poesía, como se puede observar en *Finjamos que soy feliz*, un poema en el que Sor Juana explora esta dicotomía: “Finjamos que soy feliz,/ triste pensamiento, un rato;/ quizá podréis persuadirme” (De la Cruz, 35). Esta estrofa sugiere que el pensamiento, la sabiduría, y el conocimiento son todos separados de ella misma, porque habla directamente a su “triste pensamiento” como si fuera otra entidad o persona. Muestra que Sor Juana vio y puso énfasis en las fronteras entre su mente y su cuerpo. Además, muestra como la autora pone significado en su estado mental y sus pensamientos.

En contraste, en *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Octavio Paz explica que en la tradición del Siglo de Oro español, los poetas no reflejaban sus propias experiencias personales, sino más bien actuaron como representaciones de una colección de experiencias: “como todos los poetas de su tiempo, sor Juana no pretende expresarse a sí misma: construye objetos verbales que son emblemas o monumentos” (Paz, 370). Así, en las obras de Sor Juana, la interna y la externa, la mente y el cuerpo, se reflejan con la misma importancia.ⁱⁱ

La racionalidad

La poesía de Sor Juana se involucra directamente con los temas de la libertad y el pensamiento intelectual y racional. En *Estos versos, lector mío*, por ejemplo, sostiene: “En tu libertad te pongo/ si quieres censurarlos;/ pues de que, al cabo, te estás/ en ella, estoy muy al cabo.” Al escribir esto la autora afirma que el lector tiene la libertad intelectual completa, y que ella apoya esta libertad. Continúa: “No hay cosa más libre

que/ el entendimiento humano;/ pues lo que Dios no violenta,/ por que yo he de violentarlo?” (Arenal y Powell, 154). Esta estrofa también refleja la insistencia que ponía Sor Juana en la importancia de la libertad del pensamiento y la racionalidad. Argumenta que si Dios hizo a los seres humanos capaces de tomar decisiones y formular ideas y opiniones racionales, que el intelecto humano es la cosa más libre del mundo. Si Dios mismo nos permite ser libres en nuestra búsqueda del conocimiento, entonces esa búsqueda del conocimiento es de naturaleza divina. Como tal, la pregunta que sigue es, ¿cómo podrían ser excluidas las mujeres?

Valdés opina que la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, *Primero sueño*, es “both a mode of inquiry and a profound conviction” donde insiste en que cualquier mundo o argumento que excluye a las mujeres o las representan como inferiores que los hombres nunca se podría probar a través del pensamiento racional (Valdés, 82). Las afirmaciones de Valdés se aplican a no sólo *Primero sueño*, sino a la mayoría de los textos escritos por Sor Juana. Ella emplea sus argumentos a través de la lírica y la rima, presentando la búsqueda del conocimiento como una forma de ser más que algo a alcanzar, y concluye que el sexo género no influye la capacidad de razonar. Esto se puede ver en la cita anterior de *Estos versos, lector mío* (“No hay cosa más libre que...”). También se puede ver en *Finjamos que soy feliz* cuando Sor Juana escribe, “No es saber, saber hacer/ discursos sutiles, vanos; / que el saber consiste sólo/ en elegir lo más sano” (De la Cruz, 36) En esta estrofa la autora admite que el conocimiento o la sabiduría no tienen nada que ver con el conocimiento de hechos o verdades, sino más bien con aprender a observarlos. De esta manera vuelve a pensar de una manera escéptica.

La ambigüedad

En su introducción a *La Respuesta*, Electa Arenal y Amanda Powell explican que la escritura de Sor Juana consistentemente presenta contraargumentos: “In keeping with the Baroque literary context of the period and the complex urgency of Sor Juana’s purpose, the piece [*Answer to Sor Filotea de la Cruz*] is polyvocal and polysemous,” lo que sugiere la presencia de múltiples voces y significados. Estas autoras explican que debido a la naturaleza ambigua de los escritos de Sor Juana, específicamente *La Respuesta*, a menudo requieren una doble lectura (19). La presencia de los contraargumentos que ellas notan en las obras de Sor Juana puede ser un reflejo, en parte, de la Contrarreforma en España (teniendo en cuenta que Sor Juana no vivió en México, sino en la Nueva España colonial, y tenía estrechos vínculos con la corte virreinal). Stephanie Merrim apoya esta posición, manteniendo que la Contrarreforma impactó mucho los escritos de Sor Juana. Merrim hace una comparación entre Sor Juana y Catalina de Erauso, quien era considerada una mujer varonil en España, y por lo tanto proporcionó una cierta indulgencia que le permitió escaparse de las limitaciones típicas de la sociedad patriarcal (1999, 21).

Un ejemplo de esta ambigüedad se puede encontrar en *Finjamos que soy feliz*, en el cual Sor Juana escribe:

Los dos filósofos griegos
Bien esta verdad probaron:
Pues lo que en el uno risa,
Causaba en el otro llanto

Uno dice que de risa
Sólo es digno el mundo vario;
Y otro, que sus infortunios
Son sólo para llorados (De la Cruz, 35;36)

Estas dos estrofas reflejan la presencia de múltiples perspectivas y puntos de vista. La autora muestra que una verdad no puede ser más cierta que otra. Este también sigue la tradición del escepticismo, lo cual es la postura que uno no puede saber algo en concreto, solo hacer postulaciones; es una tradición que trata de dudar y hacer preguntas sin expectativas de respuestas fijas. En “Finjamos que soy feliz” Sor Juana pregunta algo así en esta tradición; cuestiona por qué el conocimiento es algo reservado para la parte dominante de la sociedad:

Sírvame el entendimiento
alguna vez de descanso,
y no siempre esté el ingenio
con el provecho encontrado.

Todo el mundo es opiniones
de pareceres tan varios,
que lo que el uno que es negro
el otro prueba que es blanco. (De la Cruz, 35)

Esta estrofa plantea la pregunta, ¿por qué se le culpó a Sor Juana por su sabiduría/conocimiento? Ella entiende aquí que el mundo se divide en dos grupos: los que piensan de una manera, y los que piensan de otra (“que lo que el uno que es negro/ el

otro prueba que es blanco”). Si nos fijamos en estos dos grupos como la sociedad dominante y la sociedad marginada, podemos ver que lo que piensan los hombres (que son más inteligentes) está en oposición directa a lo que piensan las mujeres (que el entendimiento no pertenece a ningún género). Sor Juana se pregunta por qué su propia inteligencia tiene que ser un fallo, en lugar de un regalo (como se ve en los hombres).

La insistencia en la ambigüedad es sin duda el resultado del ambiente asfixiante y opresivo en que Sor Juana vivió y escribió. Porque los hombres llevaban a cabo la reclamación al pensamiento racional, sus representaciones de la mujer en la literatura apoyaban una jerarquía de los sexos. Los hombres que vivieron en la época de Sor Juana no tuvieron ninguna vacilación en satirizar y degradar a las mujeres en sus obras escritas, ya que tales representaciones cumplían la noción aceptada de la superioridad masculina. Cualquier repercusión de estas imágenes negativas fue escasa, no porque las mujeres estuvieran de acuerdo con ellos (aunque muchos estaban), sino debido a que muchas mujeres simplemente no tenían la educación necesaria para leer. Por otra parte, las mujeres que estaban alfabetizadas eran a menudo “restricted to a form of literature more befitting of a lady,” como explica Julie Greer Johnson en *Women in Colonial Spanish American Literature: Literary Images* (109). Teniendo en cuenta todo esto, Sor Juana tenía que encontrar una manera de condenar las representaciones desiguales de los sexos (como hizo sutilmente in *Finjamos que soy feliz*, y obviamente en *Érase una niña*), a la vez respetando las normas y expectativas en ella como una monja y como una mujer con gran influencia en la sociedad. Por lo tanto, veo la ambigüedad presente en sus obras como una forma intencional de la auto-conservación y protección. Aunque Sor Juana fue capaz de disipar esas opiniones e iluminar la hipocresía que impregnaba la sociedad

colonial y patriarcal de Nueva España, fue castigada por sus opiniones y arte (Johnson, 109).

Érase una niña

Una instancia en la que Sor Juana iluminó la hipocresía de la iglesia católica fue en su poema “Érase una niña.” Fue creada para la fiesta de Santa Catalina de Alejandría y escrita en 1691. Rinde homenaje a la santa, que era a la vez una princesa y erudita y finalmente fue torturada y se hizo un mártir. Arenal y Powell sugieren que debido a que este villancico fue escrito después de *La Respuesta*, las dos piezas se pueden entender como piezas paralelas o complementarias (Arenal y Powell, 151). Ciertamente tiene sentido que, después de desnudar todo en *La Respuesta*, Sor Juana dejara de contenerse, como lo había hecho anteriormente en sus escritos. A lo largo de los versos ella se compara a sí misma con Santa Catalina a través de hechos biográficos que fácilmente pueden pertenecer a ambas mujeres. Ella comienza el villancico con una descripción de una muchacha de dieciocho años de edad: “Érase una Niña,/ como digo a usted,/ cuyos años eran/ ocho sobre diez.” Sigue con una revelación de que la chica era inteligente (una contradicción en sí): “Está (qué sé yo/ cómo pudo ser),/ dizque supo mucho,/ aunque era mujer” (Arenal y Powell, 186). Esto refleja claramente la vida temprana de Sor Juana, en la que demostraba, desde una edad muy joven, su inteligencia impresionante (y, a causa de esto, probó que la racionalidad no pertenecía a un género).

Sor Juana también cuestiona los roles de género cuando escribe, “Porque, como dizque/ dice no sé quién,/ ellas solo saben/ hilar y coser...” (Arenal y Powell, 186). Así, explica que a pesar de que las mujeres son tradicionalmente conocidas como tejedoras, de alguna manera esta joven Santa Catalina fue capaz de demostrar su inteligencia. Una

parte importante de esta estrofa es la frase “dice no sé quién,” porque cuestiona directamente la implementación de los roles de género: ¿Quién los crea, y por qué? ¿Por qué existen estos roles, si Sor Juana los mostró como falsos a través de este poema?

Cuestionar tales roles de la sociedad era muy peligroso. Poco a poco, la destreza intelectual de Sor Juana se convirtió en menos de una hazaña excepcional de maravilla, y más en una causa de la controversia dentro de la Iglesia y la sociedad en general. En *La Respuesta*, así como en *Érase una niña*, ella enumera los logros de decenas de mujeres intelectuales que vinieron antes que ella en la historia. Al hacer esto, Sor Juana probó que no era, de hecho, excepcional, sino más bien una de un sinnúmero de mujeres que expresaban una propensión hacia el aprendizaje. Sin embargo, su “ingenuity and enterprise at expressing her feminism [...] incensed and frightened Church officials, and they ultimately forced Sor Juana to abandon the new image for women that she represented and to conform to the conservative role of an urban nun” (Johnson, 176). Ella se quedó atrapada entre lo que quería hacer (seguir en su búsqueda de la libertad intelectual) y lo que los demás querían que hiciera (sujetarse a las normas de la época). En *Finjamos que soy feliz*, expresa sus frustraciones con las presiones sociales que acompañan la identidad de una mujer intelectual. En un momento en el poema, medita: “Qué feliz es la ignorancia/ del que, indoctamente sabio,/ halla de lo que padece,/ en lo que ignora, sagrado!” (De la Cruz, 37). Por lo tanto, se expresa que ella quiere ser ignorante, con el fin de evitar la confusión y la degradación que vienen con ser una mujer intelectual.ⁱⁱⁱ

La excepcionalidad

A menudo se refiere a Sor Juana como la Décima Musa o el Fénix de México, títulos que ella satíricamente incorpora en su trabajo, como lo demuestra el título de su poema “A la incomprensible elevación del milagroso ingenio de la Única Musa, Sor Juana Inés de la Cruz.” Lo que es particularmente interesante acerca de la insistencia del público en la excepcionalidad de la autora es que, para sus compañeros y para los lectores modernos por igual, su excepcionalidad es indisolublemente ligada a un concepto de la masculinidad (al igual que fue el caso de Catalina de Erauso). Como señala Johnson, debido a la falta de educación para las mujeres, “Sor Juana’s accomplishments [...] were considered exceptional for her sex, and her mental agility and poetic talent were regarded as manly” (74). Johnson señala las formas específicas en que las colegas de Sor Juana le consideran como una figura masculina, debido a su intelecto (citando a Juan del Valle y Caviedes y Juan de Avilés). Sor Juana pudiera haber considerado a sí misma en algunos aspectos como masculina – por ejemplo, cuando era pequeña cortó su cabello en un intento de disfrazarse como un niño. Sin embargo, dejó claro en su trabajo que ella no deseaba ser un hombre, sino que quería obtener la misma libertad intelectual que tenían los hombres (Johnson, 85). Esto se hace evidente en la quinta estrofa de *Esos versos, lector mío*, en la que Sor Juana nota la importancia de la inteligencia humana (“no hay cosa más libre que/ el entendimiento humano”). Ella no se refiere al intelecto masculino o libertad de pensamiento masculino, sino “el entendimiento humano” (Arenal y Powell, 154). Así que insinúa que la intelectualidad y la racionalidad no son cualidades que pertenecen exclusivamente a los hombres, sino a la totalidad de la raza humana.

María Valdés se hace eco de este sentimiento, y explica que Sor Juana utilizó su escritura como una herramienta para la interrupción de las normas sociales:

Because writing has been traditionally a male domain, for a woman like Juana Ines de la Cruz to write was a form of transgression, a breaking of the social code. The fact that as a young woman she wanted to dress like a man in order to be allowed access to the university emphasizes the degree of her transgression. (Valdés, 32)

Valdés también muestra que muchos biógrafos modernos de Sor Juana la han descrito como si tuviera un aura de masculinidad sin evidencia de esta caracterización. La única excepción a su comportamiento que podría posiblemente estar vinculada a unas características masculinas, es su intelectualidad (Valdés, 84).^{iv}

Sor Juana entiende que la opinión generalizada de ella era la de un prodigio, una excepción contraria al sexo femenino, lo cual era tradicionalmente visto como incapaz de contribuir al discurso intelectual. En *Estos versos lector mío*, Sor Juana juega con el prejuicio de que las mujeres eran seres inferiores, específicamente en términos de actividades intelectuales. Equipa “las tretas del débil”; manipula su propia opresión a fin de demostrar la absurdez de esta opresión. Ella escribe en la primera estrofa: “Estos versos, lector mío,/ que a tu deleite consagro,/ y sólo tienen de buenos/ conocer yo que son malos” (Arenal y Powell, 154). Al insistir en que su poesía es “mala” apoya la afirmación patriarcal de la inferioridad femenina. ¿Cómo podría ella, una mujer, producir algo digno del lector? Su fingido acuerdo con tales afirmaciones jerárquicas es su forma de rechazarlas. Por fingir ignorancia, Sor Juana se permite escaparse de las críticas. Esto es un acto de manipulación del silencio, como Ludmer podría discutir.

Ella también protege su trabajo ante el análisis crítico, al referirse a su escritura como algo puramente de entretenimiento, una estrategia que Octavio Paz ha iluminado en *Sor Juana Inés de la Cruz, o, Las trampas de la fe*. Paz piensa que los poetas barrocos y sus lectores estaban más interesados en la poesía como arte y el arte como imitación, y no como una representación exacta, de la realidad. Él argumenta que “los poetas y sus lectores buscaban no la realidad vivida sino la perfección del arte que transfigura lo vivido y le da una realidad ideal,” (370). En las líneas 29-32 de *Estos versos*, Sor Juana escribe “Y siempre te sirvo, pues/ o te agrado, o no te agrado:/ si te agrado, te diviertes;/ murmuras, si no te cuadro” (Arenal y Powell, 154). Al anticipar las reacciones negativas a su poesía, silencia a sus críticos potenciales. Su desdiseño de su propio trabajo se refleja también en su aparente indiferencia, la que rodea su poesía.^v Al final de *Estos versos*, Sor Juana afirma “Esto es, si gustas creerlo,/ que sobre eso no me mato,/ pues al cabo harás lo que/ se te pusiere en los cascos” (Arenal y Powell, 156). La autora insiste en que ella respecta la libertad intelectual, tanto que no le importa si a la gente le gusta su poesía o no. Esto puede ser una forma de protegerse de la investigación de la Iglesia y de los hombres; si ella tomara a sí misma en serio, tal vez se sentirían amenazados. Porque ella irónicamente reconoce (o finge reconocer) su propia debilidad por ser del género inferior, puede fingir preservar las normas sociales impuestas en el momento. Ella advierte al lector que si no disfruta de la poesía, o si les ofende, simplemente no tiene que leerlo: “Y a Dios, que esto no es más de/ daros la muestra del paño:/ si no te agrada la pieza,/ no desenvuelvas el fardo” (Arenal y Powell, 156). La ironía de todo el poema en su auto-degradación es que (junto con la colección que viene después de *Estos versos*) prueba

como Sor Juana era una intelectual increíblemente talentosa y que sus auto-degradaciones son, de hecho, auto-protecciones.

Sor Juana también expresa este sentimiento en *Finjamos que soy feliz*, donde dice directamente que anticipar la angustia ayuda a evitar que se sienta demasiado ansiosa: “Especular las desdichas/ y examinar los presagios,/ sólo sirve de que el mal/ crezca con anticiparlo” (De la Cruz, 37). Así que tal vez cuando ella advirtió a sus lectores de *Estos versos* estaba haciéndolo con el fin de suavizar el impacto de su poesía.

Al mismo tiempo, en *Finjamos que soy feliz*, ella ofrece un análisis abrasador de su propia inteligencia, al igual que lo hizo en *La Respuesta*. Este poema, en conjunto con *Estos versos, lector mío*, muestra al lector que ella estaba muy consciente de la incongruencia de su posición como una erudita femenina. De hecho, Merrim argumenta que Sor Juana no sólo reconoce el hecho de que ella se destacó en la sociedad, sino que también llamó la atención sobre su situación, magnificando su vida a una escala tal que podía servir como “object lesson” para defender el derecho de las mujeres al conocimiento (Merrim 1999, 29-30). Aquí es útil enfocarse en dos estrofas del poema:

En amenidad inútil,
¿qué importa al florido campo,
si no halla fruto el otoño,
que ostente flores el mayo?

¿De qué sirve al ingenio
el producir muchos partos,
si a la multitud se sigue

el malogro de abortarlos? (De la Cruz, 37-8)

Aquí el paisaje verde (el florido campo) representa el genio de Sor Juana. Ella le pregunta al lector, ¿cuál es el punto de su ser tan inteligente (“de que sirve al ingenio”), si nadie reconoce esa inteligencia, o los que si la reconoce castigan a ella (“si a la multitud se sigue el malogro de abortarlos”)? Esto también puede generar la pregunta, ¿por qué un dios crearía una mujer genio, si este mismo dios no ve a las mujeres como igualmente capaces a los hombres? O, porque crearía plantas y árboles “si no halla fruto” (De la Cruz, 37-8)? Además, esta estrofa invita una comparación entre la naturaleza y la mente y cuerpo femenino. Creo que hay semejanzas entre las empuntadoras del rebozo moderno y Sor Juana, en la manera en que ambas se asocian su trabajo con la naturaleza.

La idea de que Sor Juana fue excepcional es lo que, en última instancia, le permitió seguir escribiendo durante tanto tiempo, tal como ella hizo. Podía ser que no se veía como una voz para todas las mujeres, sino como un fenómeno o prodigio, un valor atípico que no interrumpiera necesariamente la hegemonía patriarcal de la época (que se propagó por la insistencia en su supuesta naturaleza masculina). Incluso la iglesia católica, antes de la polémica *La Respuesta*, aprobaba sus escritos. Vieron su capacidad para fusionar los textos seculares y religiosos como una manera de aumentar la participación del público con la iglesia: “the Catholic church therefore sought out her empathetic voice, her capacity to bring religious thought and legend to life and to make it playfully meaningful” (Arenal y Powell, 16). Incluso le encargaron escribir los villancicos para los días santos. Según Arenal y Powell, los villancicos fueron considerados “arte menor,” en vez de “arte mayor,” que otorgó a Sor Juana una mayor

libertad con los textos, especialmente en comparación con los textos más analizados como *Primero Sueño* y *La Respuesta* (Arenal y Powell, 16; 150).

La excepcionalidad que siguió a Sor Juana Inés de la Cruz a lo largo de su vida ha continuado hasta hoy en día. En el libro *The Shattered Mirror*, María Elena de Valdés pregunta, “Prior to the twentieth century, are there any Mexican women artists or writers of consequence besides Sor Juana Ines de la Cruz?” (Valdés, 18). Al hacer esta pregunta (que yo creo que se enmarca incorrectamente como retórica),^{vi} Valdés se convierte en cómplice del modelo histórico del borrado y la denegación de las mujeres intelectuales. Más tarde en su libro expresa este sentimiento una vez más: “these basic facts will help to understand why Juana Inés de la Cruz was such an extraordinary exception” (Valdés, 229). Como Stephanie Merrim señala en *Early Modern Women’s Writing and Sor Juana Ines de la Cruz*, “the tendency to succumb to the Tenth Muse trap - that is, to view Sor Juana in isolation, as an isolated ex-centric phenomenon - persists” (xiii). Entonces el acto de asumir que Sor Juana estaba sola en su destreza, como hace Valdés, sólo sirve para validar el sistema contra el que luchó Sor Juana.

Mujeres de esa época que aspiraban a dejar su huella en la sociedad se vieron obligadas a considerar la adopción de ciertas costumbres y modos de pensar masculinos para ser lo que fue considerado como la norma para un ser humano (y para disfrutar de las libertades que concordaban con esa normatividad). El hecho de que un genio como Sor Juana Inés de la Cruz era capaz de superar algunos de estos obstáculos y desafiar efectivamente la imagen típica (masculina) de las mujeres, así como su posición de superioridad sobre ellas, me hace crear conjeturas acerca de cuántas mujeres podrían

haber hecho excepcionales contribuciones a la cultura colonial, si hubieran tenido las oportunidades concedidas a los hombres (y a Sor Juana).^{vii}

También es importante tener en cuenta que la crítica de Sor Juana de las tendencias literarias y costumbres sociales de su época no estaba destinada a ser una proclamación de los derechos de las mujeres. Dicho esto, su escritura ha presagiado una declaración muy fuerte del feminismo. Justo cuando se imaginó el advenimiento de una época de la razón en sus estudios de matemáticas y ciencias, así también se previó un movimiento de reforma social en el que los géneros se concedieron iguales (Johnson, 148; 176; 186).

Al final de *Érase una niña*, Sor Juana sugiere que la lucha por la igualdad de género continuará incluso después de su muerte. En su villancico a Santa Catalina escribe, “Tentóla de recio;/ más ella, pardiez/ se dejó morir/ antes que vencer./ Esperen, aguarden,/ que yo lo diré” (Arenal y Powell, 188). Es evidente que esto es aplicable a su propia vida, también. En lugar de sucumbir a las presiones sociales, ella decidió tomar un voto de silencio, una espada metafórica por la cual se convirtió en un mártir para los derechos de las mujeres.

La predicción de la continuación de esta lucha puede ser vista como una llamada a la acción, similar a lo que hace Gloria Anzaldúa en su poesía (especialmente en “No se raje, chicanita”). Además, la imagen de algo incompleto (su lucha) está complementada por la imagen del rebozo incompleto en *Caramelo* por Sandra Cisneros. Así podemos ver estas tres autoras como tejedoras de la misma tela, la cual nunca será terminada, pero siempre evolucionará y desarrollará. En los capítulos siguientes, estas fibras serán analizadas con el objetivo de mejor mostrar las conexiones entre las tres autoras.

II: GLORIA ANZALDÚA

Este estudio ha elaborado un poco sobre las conexiones entre la mente, el cuerpo y el espacio físico. En las obras de Gloria Anzaldúa, todas estas conexiones se iluminan, y además son entrelazadas con el espíritu y el alma, y también con la tierra. Para Anzaldúa, la relación entre el cuerpo humano y la tierra (ambos femeninos, en este contexto) es increíblemente importante de reconocer. A lo largo de su escritura, Anzaldúa profundiza sobre todos estos espacios físicos y mentales, y explica cómo se los asocia con el acto de escribir (tanto la poesía como la prosa). Anzaldúa hace eco de mucho lo que han dicho los reboceros mexicanos sobre la conexión entre las fibras de la tela, el alma, y la tierra antigua. Al igual que Sor Juana Inés de la Cruz, Gloria Anzaldúa cultiva estas conexiones. En concreto, parecen estar de acuerdo que el conocimiento es la clave para la libertad de los opresores. Las obras de Sor Juana son como un precedente para la escritura de Anzaldúa (ésta sin duda había estudiado los escritos de Sor Juana). Anzaldúa, mientras que nunca lo escribe o reconoce directamente, continúa en la trayectoria de Sor Juana; las dos mujeres lidian con las injusticias y la opresión, pero donde Sor Juana permaneció ambigua, Anzaldúa es directa y activa en su enfoque y en su argumento.

En un sentido similar, la gente indígena subvirtió a los poderes hegemónicos de la época colonial a través de la ropa y el acto de tejer. Por ejemplo, usaban los rebozos para comunicar sus identidades regionales aunque el gobierno de Nueva España trataba de eliminar costumbres indígenas. Llevar un rebozo regional fue un modo de comunicar fuera del sistema oficial. Sin embargo, seguían siendo explotadas porque este tipo de subversión, así como la poesía de Sor Juana, era muy sutil. En contraste, en el periodo

moderno, la gente ha luchado muy fuertemente contra las maquiladoras y escuelas de hilar que explotaban directamente a la gente indígena. Este modo de subvertir a los poderosos es más activa, y se puede comparar con las escrituras de Gloria Anzaldúa. Anzaldúa aun critica su propia cultura, lo que tiene mucho impacto al lector. En el capítulo “How to Tame a Wild Tongue” de *Borderlands/La Frontera*, Anzaldúa argüe que el lenguaje es un discurso masculino, y que “even our own people, other Spanish speakers *nos quieren poner candados en la boca*” (Anzaldúa, 76).

“Gloria Anzaldúa: Borders of Knowledge and (re) Signification” escrito por Miriam Bornstein-Gomez, es semejante a “Las tretas del débil” por Ludmer. El ensayo de Bornstein-Gómez es una exploración de la obra *Borderlands/La Frontera* por Gloria Anzaldúa, mientras que el ensayo de Ludmer examina *La Respuesta* de Sor Juana Inés de la Cruz. Ambos ensayos críticos examinan la deconstrucción de las estructuras de poder dominantes a través del uso de la palabra escrita. Bornstein-Gómez afirma que la perspectiva de Anzaldúa, basada en “la frontera” física y metafórica en los Estados Unidos le permite subvertir la forma dominante de pensamiento (y de la escritura). Del mismo modo, Ludmer argumenta que el uso de silencio en las obras de Sor Juana es una treta del débil, una forma de subvertir la hegemonía de las sombras o los márgenes. Sor Juana y Anzaldúa, diferentes en muchos aspectos, eran ambas escritoras marginadas de su tiempo, y ambas utilizaban su marginación como una herramienta para el cuestionamiento y la subversión. Ambas usaron sus escritos como una forma de recuperar el espacio académico y público. En el caso de Sor Juana, la recuperación del espacio femenino, y en el caso de Anzaldúa, la reclamación del territorio físico, “For the Indians,

[trekking with missionaries into the Southwest] constituted a return to the place of origin Aztlan” (Anzaldua, 48).

Borderlands/ La frontera: The new mestiza

Anzaldúa, a través de su cuerpo de trabajo, refuerza la idea de que la escritura es un acto de preservación. En concreto, sostiene que una narrativa chicana o México-americana debe ser escrita con el fin de reemplazar las falsas narraciones e historias impuestas por el poder de la élite, que se compone de hombres anglos de la clase alta. Por lo tanto, la autora juega con la idea de la memoria cultural y el borrado y recreación de dicha memoria. Para ilustrar mejor la gran cantidad de ideas que Anzaldúa presenta, he optado por examinar su libro *Borderlands/La Frontera: The new mestiza*, que fue publicado por primera vez en 1987 y es su segunda obra que recibió mucha atención en una escala nacional (la primera siendo *This Bridge Called My Back*). *Borderlands* es un intento de educar e inspirar al lector. En el texto, la autora discute varios temas críticos relacionados con algunas experiencias chicanas: la heteronormatividad, el colonialismo y la dominación masculina, entre otros. Ella da un relato muy personal de la opresión de las lesbianas de color, y habla sobre las expectativas de género que normaliza la deferencia de la mujer a la autoridad masculina en su comunidad. Desarrolla la idea de la “nueva mestiza” como una nueva conciencia superior que rompe varias barreras y lucha en contra de las normas dualistas de género.

La primera mitad del libro es una serie de ensayos, que cuentan una vida de aislamiento y soledad en una frontera entre culturas. La segunda mitad del libro es poesía. A lo largo del texto, Anzaldúa utiliza dos variaciones del inglés y seis variaciones del español. Al hacer esto, ella deliberadamente hace que sea difícil para los no bilingües leer

sin frustrarse, para que puedan entender mejor la vida frustrante en que ella creció. En *Subversive silences: nonverbal expression and implicit narrative strategies in the works of Latin American women writers*, Helene Weldt-Basson explica que “the bilingualism of Chicanas has been linked to their specific identity by writers like Gloria Anzaldúa, who claims that the simultaneous employment of both Spanish and English constitutes a fundamental need and characteristic of Chicana self-expression” (210). Entonces es crucial considerar la opresión lingüística que estas escritoras experimentan. Muchas escritoras no pueden escribir en español o en spanglish debido a la audiencia a la que están llegando; como escribe Anzaldúa,

Until I am free to write bilingually and to switch codes without having always to translate while I still have to speak English or Spanish when I would rather speak Spanglish, and as long as I have to accommodate English speakers rather than having them accommodate me, my tongue will be illegitimate (Anzaldúa, 81).

Este derecho al bilingüismo y el cambio de código es también un rechazo a la tradición del silencio que experimentan las mujeres de color: “I will no longer be made to feel ashamed of existing. I will have my voice [...] my woman’s voice, my sexual voice, my poet’s voice. I will overcome the tradition of silence” (Anzaldúa, 81). La idea del silencio femenino es algo que aparece a lo largo de la historia de la literatura mundial; Sor Juana también recogió esta tradición y, como hemos explorado en el capítulo anterior, sus obras son manipulaciones de dicha tradición. Esta narrativa, la del borrado de la voz de la mujer, es algo que no tiene tiempo ni ubicación. Es apropiado, entonces, que Gloria

Anzaldúa examina esta tradición en más detalle. Ella tiene mucho interés en el pasado y la historia, y su propia papel en los dos.

Además de explorar su relación con el silencio y los idiomas, Anzaldúa también explora el rol del alma y del religión en el mundo (y en su vida). En muchas de sus obras, se refiere a su devoción a la Virgen de Guadalupe, divinidades náhuatl/toltecas, y los yoruba orishas Yemayá y Oshún. Parece que no existen muchos estudios que responden o reconocen los aspectos espirituales de las escrituras de Anzaldúa. Por lo tanto un objetivo de este capítulo es abordar algunas de las ideas espirituales y conceptos que Anzaldúa presenta en todo el libro, con el fin de situarlos en el contexto de la reescritura de la historia y la examinación del pasado y presente.

Borderlands comienza con un prólogo escrito por Anzaldúa que trata sobre su búsqueda del conocimiento y el deseo de escribir. Ella explica que a través de escribir la obra, ella ha sido capaz de explorar sus “preoccupations with the inner life of the Self [...] and with my almost instinctive urge to communicate, to speak, to write about life on the borders, life in the shadows” (Anzaldúa, 19). Ella continúa explicando que tanto la madre naturaleza como el conocimiento le enseñaron cómo sobrevivir en el mundo. La conexión entre la naturaleza, el Ser, y el conocimiento aparece a lo largo de *Borderlands*.

La primera mitad del libro, dedicada al ensayo y la prosa, se llama *Atravesando Fronteras/ Crossing Borders*. La segunda, que contiene la poesía, se llama *Un Agitado Viento/ Ehecatl, The Wind*. La primera mitad sirve como telón de fondo analítico para la segunda; primero, la autora explora algunas teorías, historias, memorias, y significados culturales. Luego adapta las mismas ideas a su poesía. La sección de poesía contiene 38 poemas, de los cuales exploro dos: “To Live in the Borderlands Means You,” y “No se

raje, chicanita.” El objetivo es analizar la primera mitad del libro estratégicamente como preámbulo al análisis de la segunda mitad, así entretejiendo *la* historia con *una* historia.

En el primer capítulo de *Borderlands/ La Frontera*, “The Homeland, Aztlán/ *El Otro México*” Anzaldúa presenta al lector una historia de las regiones geográficas del norte de México y el sudoeste de los Estados Unidos; este territorio es también conocido como Aztlán, el lugar de origen del pueblo Azteca. Ella informa al lector que “the oldest evidence of humankind in the U.S. - the Chicanos’ ancient Indian ancestors - was found in Texas and has been dated to 35000 BC” (Anzaldúa, 26).^{viii} Con la presentación de esta información, Anzaldúa forma una conexión entre ella y lo que ella denomina como los antiguos aztecas de Aztlán. Esta conexión se solidifica con frecuencia a lo largo del libro, y sobre todo en la poesía. Ella continúa en este capítulo para iluminar las injusticias geopolíticas cometidas contra los antepasados del pueblo chicano. También rechaza el tropo del hombre blanco como explorador o descubridor: “In the 1800s, Anglos migrated illegally into Texas, which was then a part of Mexico [...] and gradually drove the *tejanos* from their lands, committing all manner of atrocities against them” (Anzaldúa, 28). Esta lección de historia sirve para explicar el contexto de por qué Anzaldúa tiene que escribir lo que escribe. Su poesía puede entonces convertirse en algo político: ayuda en la lucha contra la ficción de la superioridad blanca. Por ejemplo, en “No se raje, chicanita” dedica varias estrofas a explicar la historia de la conquista de América. Para el lector chicano, dice “su linaje es antiquísimo,/ sus raíces como las de los mesquites,” y “su gente se creó en los ranchos/ aquí en el Valle cerquita del río Grande” (Anzaldúa, 222). Por lo tanto, es evidente que, tanto a través de su poesía como su prosa, uno de los objetivos principales de Gloria Anzaldúa es educar a su lector (tal vez específicamente al lector chicano).

El segundo capítulo, “Movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan” es acerca de la respuesta personal de Anzaldúa a las injusticias históricas y políticas descritas en el capítulo anterior: “my Chicana identity is grounded in the Indian woman’s history of resistance” (Anzaldúa, 43). Ella nos informa que la cultura forma nuestras creencias, y también que “culture is made by those in power - men. Males make the rules and laws; women transmit them” (Anzaldúa, 38). Ella alude a la historia de Sor Juana cuando afirma, “For a woman of my culture there used to be only three directions she could turn: to the Church as a nun, to the streets as a prostitute, or to the home as a mother” (Anzaldúa, 39).^{ix} Al rechazar estas tres posibilidades, junto con las normas culturales como la heterosexualidad, Anzaldúa se enmarca como un rebelde cultural o traidor, alguien que ella denomina como la *mujer mala*. Parece que la mayor traición cometida por Anzaldúa fue su sexualidad: “for the lesbian of color, the ultimate rebellion she can make against her native culture is through her sexual behavior” (Anzaldúa, 41). Ella sostiene que todas las mujeres de color, no sólo las chicanas, no se sienten seguras “within the inner life of her Self” porque están “caught between *los intersticios*, the spaces between the different worlds she inhabits” (Anzaldúa, 42).

En “Finjamos que soy feliz,” Sor Juana Inés de la Cruz menciona cómo el genio de sus escritos es un fuego que sólo seguirá creciendo. Gloria Anzaldúa replica esta metáfora con una similar. Hablando de la mujer de color, Anzaldúa escribe que “she hid her truths; she concealed her fire; but she kept stoking the inner flame. She remained faceless and voiceless, but a light shone through her veil of silence [...] she continues to tend the flame” (Anzaldúa, 44-5). En “To Live in the Borderlands Means You” Anzaldúa también hace referencia a la tradición de silencio femenino cuando escribe “you are

wounded, lost in action/ dead, fighting back” donde la muerte puede ser vista como sinónimo del silencio (Anzaldúa, 216).

El tercer capítulo de *Borderlands* se llama “Entering Into the Serpent” y explora las diversas conexiones entre las serpientes y las mujeres: “She - that’s how I think of *la Víbora, Snake Woman*” (Anzaldúa, 48). Anzaldúa cita las perspectivas antiguas de los olmecas y aztecas sobre la tierra y el cuerpo femenino, y cómo ambos se mitifican con la imagen de una serpiente. Específicamente, Coatloxopeuh (el nombre indígena de la Virgen de Guadalupe) es un aspecto de Coatlicue o “Serpent Skirt” que era una diosa mesoamericana de la fertilidad y la Tierra, que tenía la cabeza de una serpiente y una falda de serpientes retorcidas. Anzaldúa explica que en estas antiguas sociedades, las mujeres tenían el poder económico (como el derecho a la propiedad) y por lo tanto el control social (Anzaldúa, 55). Como escribe Irene Lara en *Entre mundos/Among worlds: New perspectives on Gloria Anzaldúa*, la historia de Coatlicue “marks a shift in Mexica history from a gynocentric to androcentric ordering of life and the simultaneous divestment of female power” (Keating, 41).

En lugar de simplemente reconocer la desaparición de Coatlicue, Anzaldúa escribe: “The destiny of humankind is to be devoured by the Serpent” lo cual sugiere que las mujeres México-americanas recuperarán el control que sus antepasados aztecas y olmecas tenían (Anzaldúa, 56). En “No se raje, chicanita” Anzaldúa sugiere que la recuperación de dicha potencia vendrá en la forma de una revolución política, encabezada por las chicanas:

Y cuando los gringos se acaban—
mira cómo se matan unos a los otros—

aquí vamos a parecer
con los horned toads y los lagartijos
survivors del First Fire Age, el Quinto Sol (Anzaldúa, 222).

El poema es una llamada a la acción para la mujer chicana para recuperar la influencia social que sus antepasados poseían, la misma influencia que Anzaldúa introduce en la primera mitad de *Borderlands/La Frontera*. Esta llamada a la acción para mí refleja la historia moderna del rebozo. El énfasis que el gobierno mexicano ahora pone en los programas de tejer de manera indígena me sugiere otro tipo de recuperación, y también un interés en los antepasados. Además, las mujeres tienen mucho poder económico en términos de como añaden valor al rebozo completado; sus trabajos en los detalles de la franja es lo que aumenta el precio del producto.

En general, Anzaldúa equipa la historia de México y de los pueblos indígenas mucho en su trabajo. Irene Lara ha llamado a Gloria Anzaldúa la Coatlicue de hoy “who employs language to put us back together again” (Keating, 41). Del mismo modo que los reboceros usan sus habilidades para mantener la historia antigua de México, Anzaldúa usa el lenguaje y la poesía para recuperar la historia de la Chicana en los Estados Unidos. Esta visión de Anzaldúa es apta, debido a que ella utiliza sus escritos no sólo para recrear el mito, sino para alentar a las generaciones futuras de seguir su lucha (como se evidencia en “No se raje, chicanita”). Por ejemplo, al final de ese poema afirma:

Sí, se me hace que en unos cuantos años o siglos
la Raza se levantará, lengua intacta
cargando lo mejor de todas las culturas.
Esa víbora dormida, la rebeldía, saltará.

Como cuero viejo caerá la esclavitud
de obedecer, de callar, de aceptar.

Como víbora relampagueando nos moveremos, mujercita.

¡Ya verás! (Anzaldúa, 223)

Esta estrofa sirve como una predicción y premonición del futuro, en el que las mujeres México-americanas puedan recuperar sus propias historias de la cultura dominante en los Estados Unidos. Por ejemplo, predice: “en unos cuantos años o siglos la Raza se levantará” y usa la imagen de la víbora como metáfora para la mujer mestiza: “cargando lo mejor de todas las culturas. Esa víbora...” (Anzaldúa, 223). Así, Anzaldúa pone énfasis en la naturaleza mestiza de la mujer chicana, la cual se podría comparar con la hibridez encontrada con el rebozo.

Como los reboceros incluyen sus propios detalles y diseños en sus trabajos, Anzaldúa continuamente teje narrativas personales y autohistorias en su escritura. En “Entering the Serpent,” después de explicar la historia de las mujeres en las sociedades mesoamericanas antiguas, se refiere a parte de su niñez:

Down the road, a little ways from our house, was a deserted church. It was known among the *mexicanos* that if you walked down the road late at night you would see a woman dressed in white floating about, peering out the church window. [...] She was, I think, *Cihuacoatl*, Serpent Woman (Anzaldúa, 57)

Así Anzaldúa entreteje activamente el mito, la historia y sus propias experiencias de su vida, juntos. Al incorporar sus propias historias y experiencias ella invita al lector a cuestionar la veracidad de lo que conocemos como hecho histórico. Su historia es

también su cuento, una idea que Sandra Cisneros explora mucho en *Caramelo*. Además, esta cita muestra la presencia del espíritu o alma en las escrituras de Anzaldúa. Se asocia la mujer del vestido blanco con la iglesia y con la víbora; así podemos ver conexiones entre la ropa (el vestido), el espíritu (la iglesia), y el cuerpo (la víbora).

Anzaldúa continúa utilizando sus propias experiencias como fuentes en el cuarto capítulo de *Borderlands*, “*La herencia de Coatlicue/ The Coatlicue State*” que se centra en varias memorias y experiencias que Anzaldúa tuvo mientras crecía. Una de esas historias es particularmente chocante, en la que describe la muerte de su padre, y la posterior reacción de su madre. Cuando su padre murió, su madre puso mantas sobre todos los espejos en la casa. Anzaldúa especula que “perhaps a part of her knew that a mirror is a door through which the soul may “pass” to the other side” (Anzaldúa, 64). Anzaldúa reflexiona acerca de los espejos y tiene dos ideas principales. Una es que los espejos reproducen las imágenes, así como las contienen. La segunda idea es que un espejo es un recipiente a través del cual uno puede observarse: “subject and object, I and she” (Anzaldúa, 64). Ella postula que al mirarse en un espejo, una persona es a la vez poseída por su propia imagen, y consciente de sí misma: “A glance can freeze us in place; it can “possess” us. It can erect a barrier against the world. But in a glance also lies awareness, knowledge” (Anzaldúa, 64). El rol del espejo, para Anzaldúa así como para Sor Juana, parece ser semejante al rol del pluma y papel. Ambos pueden protegerse del mundo y poseerse. Otra similitud con Sor Juana es que el énfasis en la importancia del conocimiento elude los puntos de vista de Sor Juana sobre la búsqueda de la sabiduría. Anzaldúa afirma que el conocimiento le hace más consciente, así reflejando la ideología

de Sor Juana, aunque quizás Sor Juana diría que es la búsqueda del conocimiento, no el conocimiento en sí, lo que nos lleva a la conciencia.

Esta importancia que se coloca en el conocimiento y la educación se muestra claramente en la poesía de Anzaldúa. En “To live in the Borderlands Means You” y “No se raje, chicanita,” la autora insiste en que su público entienda la historia de su comunidad. A lo largo del primer poema, la acción progresa en etapas a través de su uso de algunas palabras claves. Por ejemplo, la primera estrofa contiene la palabra “caught” (“caught in the crossfire between camps”) y también dice “not knowing which side to turn to, run from” (Anzaldúa, 216). Las palabras “caught” y “not knowing,” son pasivas y negativas. Al final del poema, en la última estrofa, la palabra clave es “survive” (“survivors del First Fire Age, el Quinto Sol”) que es una palabra que sugiere la resistencia y la potencia. Creo que en este poema Anzaldúa utiliza el conocimiento como el vehículo para realizar el progreso desde la pasividad a la actividad. Empieza la segunda estrofa con “To live in the Borderlands means knowing,” donde la palabra clave es “knowing” (Anzaldúa, 216-7). Por lo tanto, el conocimiento es lo que nos conduce a la supervivencia final (“survive”).

En el quinto capítulo, “How to Tame a Wild Tongue,” Anzaldúa discute las barreras lingüísticas que experimentan las mujeres chicanas. Ella comparte historias sobre su infancia y su crecimiento bilingüe. En un caso, ella recuerda como fue castigada en la escuela primaria por hablar español, mientras que al mismo tiempo se vio obligada por su familia a hablar el inglés perfectamente: “pa’hallar buen trabajo tienes que saber hablar el inglés bien. Que vale toda tu educación si todavía hablas inglés con un ‘accent’” (Anzaldúa, 75-6). Ella argumenta que la censura lingüística no sólo es inmoral, sino

también podría ser considerada ilegal bajo la primera enmienda de la constitución de los Estados Unidos. Una vez más se combina la historia personal con la retórica política, finalmente culminando con la afirmación que “wild tongues can’t be tamed, they can only be cut out” (Anzaldúa, 76). La luz brillante de este capítulo es la parte en la que Anzaldúa discute el papel del silencio en la tradición chicana. Ella da ejemplos de su juventud donde su comunidad se animaba a participar en esta tradición de silencio: “*En boca cerrada no entran moscas [...] Ser habladora was to be a gossip and a liar, to talk too much. Muchachitas bien criadas, well-bred girls don’t answer back*” (Anzaldúa, 76). El resto del capítulo quinto es una defensa del cambio de código que está presente en sus obras. Ella explica los diferentes tipos de español que se hablan en los Estados Unidos (por ejemplo, dialectos del norte de México, de Arizona, etc.). Sostiene que la naturaleza híbrida del español chicano nació de la necesidad: “what recourse is left to them but to create their own language? A language which they can connect their identity to, one capable of communicating the realities and values true to themselves” (Anzaldúa, 77-8). Todo esto es importante, la autora explica, porque las identidades lingüísticas y étnicas están intrínsecamente ligadas. Ella proclama, “until I can take pride in my language, I cannot take pride in myself,” que sugiere al lector que la escritura no es sólo una manera de preservar, sino una manera de promover la libertad (Anzaldúa, 81). Esto es aparentemente en “To Live in the Borderlands Means You” donde se muestra una de las cualidades de su cultura mestiza al hablar “Tex-Mex with a Brooklyn accent” (Anzaldúa, 216).

El capítulo seis se llama “Tlilli, Tlapalli / The Path of the Red and Black Ink” y se centra en las relaciones entre el arte, la escritura, y el conocimiento. La autora muestra

que sus antepasados indios no separaban el arte de la vida; los dos formaban una entidad con barreras fluidas. Ella continúa explicando que la cultura occidental ve el arte como algo estático e individualista (“ethnocentrism is the tyranny of Western aesthetics”), mientras que las culturas tribales ven el arte como algo colectivo y dinámico (Anzaldúa, 89-90). Las palabras “tlilli, tlapalli” son palabras aztecas que se refieren a las tintas negras y rojas utilizadas en los códices aztecas. Estos colores, debido a su rol en los códices, simbolizaban la escritura y la sabiduría. Curiosamente, Anzaldúa también escribe que los aztecas vieron la poesía y la escritura como medio de comunicación con lo divino (Anzaldúa, 91). Así, en estas culturas antiguas (según Anzaldúa), la escritura estaba vinculada tanto al conocimiento terrenal como a la sabiduría divina. Anzaldúa, en su proceso de escribir, describe cómo la escritura debe surgir del cuerpo humano y el cuerpo de la tierra. Lo corpóreo pues se conecta al otro mundo. En “To Live in the Borderlands Means You” ella sutilmente alude a la naturaleza espiritual de la frontera: los que viven en las zonas fronterizas son “half and half - both woman and man, neither - a new gender,” lo que sugiere una cualidad del otro mundo (Anzaldúa, 216). Al mismo tiempo ella se conecta con la tierra en “No se raje, chicanita” cuando escribe, “a esa corriente, el alma de tierra madre - / tu origen” (Anzaldúa, 222). Esta relación con la naturaleza continúa en el capítulo que sigue.

La primera mitad de *Borderlands* termina con el séptimo capítulo, “La conciencia de la mestiza / Towards a New Consciousness.” Este capítulo es, justamente, la culminación de los seis que lo preceden. Es una manera de sintetizar todas las historias, mitos y recuerdos que Anzaldúa, hasta ahora, ha presentado al lector. Ella sostiene que “from this racial, ideological, cultural and biological cross-pollinization” a mestiza

consciousness, as well as “una conciencia de mujer” ha nacido (Anzaldua, 99). “The borderlands” es un lugar espiritual así como físico donde todos estos híbridoaciones emergen.^x En esta sección, Anzaldúa explica el concepto de nepantlismo, que viene de la palabra azteca Nepantla (en el medio de algo) que quiere decir atrapado de una manera entre formas. El concepto de nepantla es, en muchos sentidos, sinónimo con el de mestizaje. Anzaldúa argumenta que ser mestizo/a no es sólo una cuestión de mezclar razas y culturas; más bien, es un estado mental que fomenta una conciencia específica (Anzaldúa, 100). Por ejemplo, en “To live in the Borderlands Means You” ella usa varias frases para definir el mestizaje: “carrying all five races on your back/ not knowing which side to turn to, run from” y “you are at home, a stranger” donde se hace referencia a los espacios físicos (el cuerpo, el hogar) como metáforas de espacios mentales (Anzaldúa, 216).

Anzaldúa también habla brevemente sobre los contra-argumentos y sus roles en la búsqueda de conocimiento. Ella afirma que “the counterstance refutes the dominant culture’s views and beliefs,” que es a su vez un paso hacia la liberación de la dominación cultural (Anzaldúa, 100). Al rechazar lo que la hegemonía proclama como verdad, el Otro puede escaparse de sus jerarquías. Sin embargo, también señala que no es útil para estar siempre rechazando lo que la cultura dominante presenta. Para ella, es importante “to see through serpent and eagle eyes,” una metáfora que sugiere conexiones con ambas culturas, del norte así como del sur de la frontera física (Anzaldúa, 100-101). Ella sostiene que la mestiza tiene que aprender a vivir en ambos lados de esta frontera y “operate in pluralistic mode [...] Not only does she sustain contradictions, she turns the ambivalence into something else” (Anzaldúa, 101). Esto es una reminiscencia de lo que

Sor Juana practica en su poesía. Ambas autoras parecen adoptar el escepticismo de esta manera; rechazan declaraciones finitas y optan por aceptar la ambigüedad. Sin embargo, ella también se contradice a sí misma más adelante en el capítulo. Ella sostiene que hay tipos adecuados de conocimiento. En concreto, quiere que las chicanas aprendan sus propias historias y las historias de sus antepasados para negar su opresión: “A misinformed people is a subjugated people” (Anzaldúa, 108). Termina el capítulo declarando, “This land was Mexican once, was Indian always, and is. And will be again” (Anzaldúa, 113).

Esta cita establece el precedente para “To Live in the Borderlands Means You” y “No se raje, chicanita.” En el primer poema, asevera: “To survive the Borderlands/ you must live *sin fronteras*/ be a crossroads,” lo que sugiere que la tierra que “was Mexican once, was Indian always” con el tiempo volverá a este estado (Anzaldúa, 216). Se formará un espacio híbrido, física y mentalmente. Del mismo modo, en “No se raje, chicanita,” ella muestra cómo el sudoeste de los Estados Unidos fue una vez México:

Si mi'jita, su gente se creó en los ranchos
aquí en el Valle cerquita del río Grande
en la mera frontera.
en el tiempo antes de los gabachos
cuando Tejas era México. (Anzaldúa, 222)

Presente la información sobre la verdadera historia de Tejas en una manera muy directa que elimina cualquiera duda que existiera sobre este territorio. También mezcla su propia historia (de su familia) cuando empieza la estrofa con “Si mi'jita, su gente...” y termina en un escallo muy grande, “cuando Tejas era México” (Anzaldúa, 222). Esta

yuxtaposición entre el personal y la política ejemplifica la estrategia de Anzaldúa que aparece tanto en su prosa como su poesía.

Estos poemas (entre muchos otros) muestran cómo Anzaldúa es capaz de sincronizar su arte con la información que presentó en la primera mitad de *Borderlands*. También es útil señalar que ha desarrollado estas mismas ideas (sobre la conciencia mestiza, el conocimiento, la reescritura cultural) en otros textos suyos y en unas entrevistas. Por ejemplo, en una entrevista con Irene Lara, Gloria Anzaldúa dijo:

I call the strategy I've been developing "conocimiento," symbolized as la mano zurda. I started with "El Mundo Zurdo" in *This Bridge*, but now la mano zurda tiene ojos y orejas, symbolizing that when you look at the other don't just look at what's on the outward surface, but really look inside; when you hear the other, really hear what they're saying beyond their spoken words. (Keating, 44)

Entonces, es probable que cuando Anzaldúa escribe en su poesía sobre la historia verdadera de Tejas, tiene una meta que tiene que ver con más de simplemente recordar la historia. Al contrario: su afirmación debe ser vista como una proclamación política. Cuando ella escribió *Borderlands* (y "No se raje, chicanita") en los años ochenta, estaba participando en el movimiento chicano, que tuvo como meta la incorporación de voces latinas en el discurso nacional en los Estados Unidos. Entonces, a afirmar la historia de Tejas (y rechazar la historia popular) está proclamando su propio derecho a entrar en el discurso nacional.

Anzaldúa también explica que la comunicación y el diálogo son las herramientas que se deben utilizar para resolver "societal problems of inequality, violence against

women, violence against the environment, y todo eso” (Keating, 44). A pesar de que puede haber sido intencional, aquí Anzaldúa menciona una vez más a las mujeres y el medio ambiente en el mismo aliento. La conexión entre la madre tierra y el cuerpo femenino es un tema recurrente en las obras de Anzaldúa. En “To Live in the Borderlands Means You,” ella utiliza la cosecha de maíz como una metáfora de la opresión que experimentan las mujeres de color. Ella escribe,

To live in the Borderlands means
the mill with the razor white teeth wants to shred off
your olive-red skin, crush out the kernel, your heart
pound you pinch you roll you out
smelling like white bread but dead. (Anzaldúa, 217)

En esta estrofa Anzaldúa crea una conexión entre la cosecha de los cultivos y el borrado cultural. Pone énfasis en la raza cuando compara “olive-red skin” con “razor white teeth” y “white bread.” Entonces la mujer mestiza está en peligro de perder su cultura, que le dejaría sin motivación a vivir. Anzaldúa replica esta postura en “La conciencia de la mestiza/ Towards a New Consciousness,” donde otra vez compara las mujeres mestizas con el maíz:

Indigenous like corn, like corn, the *mestiza* is a product of crossbreeding, designed for preservation under a variety of conditions. Like an ear of corn - a female seed-bearing organ - the *mestiza* is tenacious, tightly wrapped in the husks of her culture. Like kernels she clings to the cob; with thick stalks and strong brace roots, she holds tight to the earth - she will survive the crossroads (Anzaldúa, 103).

Aunque usa la misma metáfora en ambos casos, esta cita contrasta un poco con la de “To Live in the Borderlands Means You” porque muestra la resistencia de la mujer mestiza en una manera muy fuerte, mientras que la estrofa del poema parece más fatalista. En “To Live in the Borderlands Means You” la autora se enfoca más en el peligro de ser una mujer de color, una persona quien las personas dominantes quieren destruir, usando palabras como “dead” y “crush” y “pound out,” las cuales producen un ambiente negativo. En contraste, en la cita de “La conciencia de la mestiza/ Towards a New Consciousness,” Anzaldúa promueve una postura más positiva cuando afirma que la mujer mestiza es “designed for preservation” y “strong” “will survive” (Anzaldúa, 103). Estas palabras y frases son obviamente en contraste con las del poema. Sin embargo, el mensaje es similar, porque en ambos casos Anzaldúa argüe que la mujer mestiza esta marginada en los Estados Unidos.

El acto de escribir como subversión

En “Speaking in Tongues, A Letter to Third World Women Writers” de la antología *Women Writing Resistance: Essays on Latin America and the Caribbean*, Anzaldúa elabora sobre su perspectiva de la raza y el borrado cultural. Pregunta, “Does not our class, our culture, as well as the white man tell us writing is not for women such as us? The white man speaks: *Perhaps if you scrape the dark off of your face. Maybe if you bleach your bones*” (Browdy de Hernandez, 81). Anzaldúa aquí sugiere que la escritura, habiendo alegado que ha sido prohibida por el hombre blanco, es exactamente lo que las mujeres de color deben hacer para combatir el borrado cultural. Al escribir, la mujer de color afirma su propio rol en la sociedad. En un sentido muy similar, Sor Juana usaba la palabra escrita para solidificar su posición en la sociedad patriarcal de Nueva

España. Aunque Sor Juana no era marginada en las mismas maneras en las que Gloria Anzaldúa era, ambas autoras prueban que el acto de escribir puede elevarse en la sociedad.

Más adelante en “Speaking in Tongues, A Letter to Third World Women Writers,” Anzaldúa explica por qué ella, en el sentido personal, se siente obligada a escribir. Entre una multitud de razones que abarcan múltiples páginas, menciona varios conceptos. Una de esas razones es porque la escritura le ayuda a mantener su espíritu de rebeldía vivo. Existen varios casos en los que Anzaldúa equipara la escritura con una resistencia muy activa. Un ejemplo se puede encontrar, otra vez, en “No se raje, chicanita” cuando la autora compara el silencio con la obediencia (“Como cuero viejo caerá la esclavitud/ de obedecer, de callar, de aceptar” [Anzaldúa, 223]). Al alinear el silencio con la complacencia, ella implica que hablar y escribir son actos de rebeldía. Entonces, además de ser una manera de elevarse en la sociedad, el escribir es un acto de subversión, que puede enviar un mensaje político.

Otra razón por la que Anzaldúa se dedica a la escritura es que ella puede actuar como historiadora: “I write to record what others erase when I speak, to rewrite the stories others have miswritten about me, about you. To become more intimate with myself and you. To discover myself, to preserve myself, to make myself, to achieve autonomy” (Anzaldúa, Browdy de Hernandez, 83). En esta cita aparecen dos cosas importantes: primero, ella conecta la escritura con la historia, y luego conecta la escritura y la historia con el Ser. Sugiere que Anzaldúa usa sus autohistorias como una herramienta no sólo para preservar y volver a escribir sus historias culturales, sino también para afirmar su propia importancia en la vida y la validez de su existencia. Así, la escritura es

una herramienta para la reflexión personal más que nada. Ella continua meditando, “the act of writing is [...] the quest for the self, for the center of the self, which we women of color have come to think of as ‘other’” (Browdy de Hernandez, 84). Así que establece el acto de escribir como método de auto preservación.

Por último, Anzaldúa ofrece al lector: “I write because I’m scared of writing but I’m more scared of not writing,” que sugiere que pone mucho de su auto validez en su escritura; es una parte fija de si misma (Browdy de Hernandez, 84). Al final del ensayo advierte al lector, “Don’t let the censor snuff out the spark, nor the gags muffle your voice [...] Find the muse within you” (Browdy de Hernandez, 89). Una vez más, esto demuestra cómo la escritura es un acto de rebeldía. Lo que es particularmente interesante de esta cita es que refleja con fuerza lo que Sor Juana Inés de la Cruz expresa en su poema “Finjamos que soy feliz,” donde ésta autora también comparó el acto de escribir a una llama, una que los poderes hegemónicos intentaron apagar. Además, Anzaldúa puede estar deliberadamente refiriéndose a Sor Juana y su apellido (La Décima Musa) cuando ella le pide al lector, “Find the muse within you” (Browdy de Hernández, 89).

A través de su poesía y prosa, Anzaldúa ha continuado la tradición de recuperación de la historia y auto-preservación que empezó con las obras de Sor Juana. Ambas autoras usaban sus escrituras en los niveles personales así como políticos; en el caso de Anzaldúa, escribir era algo inherentemente personal, pero algo que también podría (tal vez debería) ser usado para cambiar el sistema en la que vive un autor. Para Anzaldúa, este sistema fue uno que silenciaba las voces latinas. Para Sor Juana, fue un que silenciaba las voces de las mujeres.

III: SANDRA CISNEROS

En cierto sentido, Sandra Cisneros ha continuado las narrativas que empezaban Sor Juana Inés de la Cruz y Gloria Anzaldúa: a través de su escritura, Cisneros ha elevado la escritura latinoamericana al discurso nacional en los Estados Unidos. Además, de las tres autoras en el estudio, Cisneros mantiene la más accesibilidad, para ambas poblaciones bilingües y monolingües en los Estados Unidos. De las tres autoras, Cisneros es la más conocida en ámbitos no académicos. Esto es importante porque gran parte de este estudio explora las fronteras (culturales, económicas, raciales y genéricas) y el acceso a la educación formal presenta ciertamente un gran límite; Cisneros presenta ideas similares a las de Sor Juana Inés de la Cruz y Gloria Anzaldúa, pero en un formato más accesible. Debido a que su novela *Caramelo* refleja las ideas presentadas por Sor Juana (de hecho, a veces parece que Cisneros ilumina la relación entre sus personajes femeninos y Sor Juana), además de ser una forma de realización de las mismas estrategias que Gloria Anzaldúa presenta en *Borderlands: La Frontera*, es una buena adición a este estudio. Por último, *Caramelo* es relevante por el uso del rebozo como símbolo de la memoria cultural y corporal, el mestizaje, y la confluencia de la realidad y la ficción.

¿Historia, cuento, o autobiografía?

En *Borderlands*, Gloria Anzaldúa emplea una estrategia de auto-conservación, la cual se implementa a través de sus auto-historias (la incorporación de su propia vida en su prosa y poesía). Mediante la incorporación de estas historias personales, así como las historias de su familia, ciudad, país, género y raza, Anzaldúa da validez a su trabajo

mientras que asegura su propio lugar en la historia más amplia (al tener la oportunidad de volver a examinar y re-escribir dichas historias, presentadas previamente por los hombres blancos ricos). Yo veo que Sandra Cisneros sigue los pasos de Gloria Anzaldúa, incorporando su propia historia de la vida en *Caramelo*.

Hay varios elementos autobiográficos obvios en la novela. En *Latinas in the United States*, Ruiz y Korrel notan que Cisneros viajó a menudo entre Chicago, la ciudad natal de su madre, y la Ciudad de México, donde residía la familia de su padre. Además, notan que por muchos años Cisneros deseaba un cuarto suyo y casa permanente (Ruiz y Korrol, 161). Este anhelo es evidente en Celaya, la protagonista de *Caramelo*: “Father promised me the next address I’d have a room of my own [...] There’s never anywhere we’ve lived that’s had enough bedrooms for all of us” (Cisneros, 301). Otro ejemplo de la inserción de los datos autobiográficos aparece en la presentación de los hermanos de Celaya. En el libro, escribe Cisneros en la voz de Celaya, “I have *siete hijos*, Father begins, bragging about his seven ‘sons’” (Cisneros, 80). Cisneros también tiene seis hermanos, y en su niñez su padre a menudo se olvidó de incluir a ella cuando dijo que tuvo “seven sons” (Ruiz y Korrol, 162). La eliminación de la presencia femenina entre los hermanos (tanto en la vida real de Cisneros, así como en *Caramelo*) sugiere que la autora sentía un impulso para crear un espacio para sus personajes femeninos (particularmente Celaya, Soledad, y Zoila).

Otro ejemplo de la confluencia de autobiografía y cuento aparece en la figura de la madre de Celaya; hay una clara relación entre Zoila en *Caramelo* y la madre de Cisneros, como ambas cultivan activamente el deseo de aprender en sus hijas, en lugar de entrenarlos para convertirse en amas de casa u otro rol estereotipado de la mujer.

Cisneros también es citada diciendo, “As a woman and writer... I’m always aware of being on the frontier. Even if I’m writing about Paris or Sarajevo, I’m still writing about it from this border position that I was raised in” (Ruiz y Korrol, 162). Por lo tanto ella admite que su juventud informó sus textos en gran medida. Además, al usar su posición en la frontera como parte de su formación como escritora, Cisneros se liga con Gloria Anzaldúa, quien escribió a menudo sobre su posición en la frontera (mental así como física). Anzaldúa considere este estado uno de nepantlismo, de vivir en el medio.

Hay muchas semejanzas entre la vida de Cisneros y sus personajes en *Caramelo*. Sin embargo, la novela no es una autobiografía. Más bien, es una mezcla compleja de hechos, memorias y “puro cuento.” Por ejemplo, Cisneros sigue algunas tendencias posmodernas cuando incluye notas enciclopédicas al citar ciertos lugares o personas. Un ejemplo de esto es cuando escribe una nota al pie explicando la historia de una entidad real en Chicago, el Maxwell Street Flea Market (Cisneros, 7). Al principio puede parecer que las notas al pie designan la línea de distinción entre la verdad y la ficción, pero el lector se da cuenta de que Cisneros también inserta la ficción en las notas al pie, así que es imposible discernir lo que es real y no. En un momento la autora incluye la letra de una canción titulada “A Waltz Without a Name” y da el nombre de su autor, en una nota al pie, como el padre de Narciso (Eleuterio). En realidad, como Cisneros señaló en *otra* nota, la canción fue escrita por su propio bisabuelo, Enrique Vásquez Cisneros (Cisneros, 122-3). En un sentido, Cisneros juega con la percepción del lector al difuminar las líneas entre *Caramelo* y la vida de la autora. Esta estrategia se hace evidente en una conversación entre Celaya y su padre Narciso, en la que pide que le diga más “*cuentos of your life*” y él responde, “they’re not *cuentos*, Lala, they’re true. They’re *historias*.”

Cuando ella le pregunta sobre la diferencia entre "un cuento" y "una historia," Narciso responde, "now that's a different kind of lie" (Cisneros, 246). En la superficie, esta interacción podría ser vista como simple juego de palabras debido al hecho de que la palabra "historia" significa ambos "story" y "history" en inglés. Sin embargo, la importancia de esta interacción puede ser vista como más profunda en el libro. En el primer capítulo de la novela nos encontramos con una foto de la familia, de que Celaya fue excluida (como nos explica, se olvidaron de ella mientras estaban en la playa: "no one notices I'm off by myself building sand houses") (Cisneros, 4-5). El lector acepta de inmediato esta memoria como un hecho, a pesar del hecho de que en la página anterior, Cisneros (ominosamente) nos presenta con una advertencia: "the truth, these stories are nothing but story" (Cisneros, 1). Hacia el final de la novela, el lector aprende a aceptar todo en la novela con reservas, pero es imposible descartar a la narradora por completo, ya que para el lector, ella sirve como el único vínculo con la historia. Hacia el final de la novela, es revelado que el recuerdo de la playa en Acapulco - la memoria con la que comienza el libro - es potencialmente falsa, como revela el hermano de Celaya: "You weren't making sand castles, Lala. You want the truth? You were mad, and that's why when we called you over, you wouldn't come. That's the *real* reason you're not in the picture. And I ought to know, I'm the oldest" (Cisneros, 422). El lector perspicaz se negará a aceptar cualquier versión de Celaya o de su hermano mayor porque, según Cisneros, los dos son simplemente historias.

La interseccionalidad

Uno de los propósitos de entrelazar varias diferentes verdades, historias y experiencias es el de crear una representación más completa de los México-americanos

que se presenta normalmente a las audiencias estadounidenses. En su libro *Show and tell identity as performance in U.S. Latina/o fiction*, Karen Christian explica las dificultades presentadas por cualquier análisis de textos escritos por chicanos o latinos en los Estados Unidos cuando ella advierte contra ficciones colectivas que simplifican la experiencia chicana: “a nationalist paradigm can operate as a normative/regulatory discourse that censures dissenting voices and perpetuates the illusion of cultural essence,” (Christian, 15). Esta crítica podría aplicarse a algunos de los trabajos de Gloria Anzaldúa, donde a veces su esfuerzo para expresar su propia experiencia como chicana aparece como un intento de homogeneizar la misma comunidad que ella reconoce como tan variada y multifacética (por ejemplo, ella habla poco sobre la clase económica y parece asumir que todas las chicanas son pobres). Este problema no está tan presente en *Caramelo*; Cisneros se separó de este tipo de discurso normativo mediante la presentación de varias representaciones, a veces en conflicto, de los México-americanos y chicanos (e iluminando las diferencias entre los dos grupos).

Cisneros también se distanció de las representaciones abiertamente estereotipadas de las mujeres estadounidenses de origen mexicano. Celaya y su madre, Zoila, se alejan de la Iglesia Católica, una institución que ambas Sor Juana Inés de la Cruz y Gloria Anzaldúa señalaron como inherentemente opresiva para las mujeres. La explicación de Zoila para enviar a sus hijos a la escuela católica fue: “Better to be beaten by priests and nuns than to get a beating from life” (Cisneros, 312). En esta cita Zoila muestra la importancia que concede a recibir una educación adecuada (y no pone énfasis en los méritos de una educación cristiana). Por otra parte, Cisneros señala los otros aspectos sexistas de la cultura México-americana y mexicana. Como María Elena de Valdés

explica en *The Shattered Mirror*, “Sandra Cisneros [...] represents the marginalization of the Chicana within an alien dominant culture in the United States and an overwhelming sexist Chicano culture provides us with insight into the silent marginalization of the millions of Mexican native women” (Valdés, 23). Aunque el comentario de Valdés también podría ser visto como reductiva (Valdés sugiere que Cisneros puede actuar como representante de un grupo enorme y variado), parece claro que *Caramelo* aborda diversos momentos del sexismo a lo largo de la novela. Un ejemplo es cuando Celaya, como adolescente, le pide a su padre Narciso mudarse y vivir por su cuenta. En respuesta, su padre le llama una serie de insultos sexistas como “*una prostituta*,” y “*una perra*” (Cisneros, 360). Narciso se molesta particularmente con la proposición porque Celaya es soltera: “If you leave your father’s house without a husband you are worse than a dog. You aren’t my daughter” (Cisneros, 360). Por lo tanto Narciso valora en Celaya dependiendo de su pureza (“one must strive to be honorable”) (Cisneros, 360).

Mientras que aborda la cuestión del sexismo en la cultura mexicano-americana, Cisneros también explora algunas tensiones raciales y económicas en el libro. Como Helene Carol Weldt-Basson observa en *Subversive Silences*, el trabajo de Cisneros presenta “an alternative perspective to that of mainstream, bourgeois society [...] in its emphasis on working-class, ethnic, and racial differences” (Weldt-Basson, 30). Mientras que vemos enfoques similares en el trabajo de Anzaldúa, esto es importante de tener en cuenta porque Sor Juana nunca crítico las desigualdades económicas o raciales. En contraste, hay una fuerte intersección entre la raza y la clase a lo largo de *Caramelo*. El mejor ejemplo de esto es la niña Candelaria, la hija de la lavadora en la casa en la Ciudad de México. Candelaria fascina a Celaya y sus hermanos, tanto por su clase (en un

momento, los niños descubren que Candelaria lleva la ropa interior hecha en casa, y huyen de ella) como por el color de su piel (esto afecta especialmente Celaya, que piensa en Candelaria como increíblemente hermosa debido al color exótico de su piel). La abuela enojona también contribuye a varios sentimientos racistas y clasistas a lo largo de la novela, por ejemplo: “Get me out of this inferno of Indians, it smells worse than a pigsty” y “you’re to bathe every day and keep your hair very clean, understand? This isn’t the ranch” (Cisneros, 68; 79). La ironía es que Cisneros ultimadamente revela al lector que Candelaria es en realidad la hermana de Celaya. Tal vez Cisneros utiliza la fascinación de Celaya con Candelaria como prefiguración de esta revelación. La autora utiliza a Candelaria definitivamente como una herramienta para rechazar las normas racistas en su propia comunidad. Algunos personajes como Antonieta Araceli refuerzan esas ideologías, específicamente en referencia a la belleza: “blond-blond-blond and white-white-white. Very pretty, not like you,” espeta a Celaya (Cisneros, 29). Esta interacción refleja las normativas de belleza que abundan en la sociedad México-americana. Se observan estas normativas además cuando Celaya explica,

Until I met Candelaria I think beautiful is Aunty Light-Skin, or the dolls with the lavender hair I get at Christmas, or the women in the beauty contests we watch on television. Not this girl with too many teeth like white corn and black hair, black-black like rooster feathers that gleam green in the sun. (Cisneros, 35)

Hay una similitud entre la representación de Candelaria y la representación de la mujer mestiza en *Borderlands*: “Indigenous like corn, like corn, the *mestiza* is a product of crossbreeding, designed for preservation under a variety of conditions” (Anzaldúa, 103).

Ambas autoras crean conexiones entre la gente indígena (y mestiza) y la naturaleza. Esto es especialmente aparente en la cita arriba porque hay un contraste muy directo entre Aunty Light-Skin (junta con la modernidad, muñecas nuevas, el television) y Candelaria (junta con una vida simple, el maíz, el gallo, el sol). Creo que la diferencia es que Anzaldúa refiere a la mujer mestiza como el maíz para darle más poder (“she will survive the crossroads” [Anzaldua, 103]). En contraste, creo que Cisneros lo hace para mostrar la perspectiva ingenua de una chica México-americana que ha aceptado las normas de belleza de la cultura dominante; es una crítica de la sociedad dominante cuando Cisneros compara Candelaria con el maíz, porque muestra como Celaya nunca ha sido familiarizada con una belleza no-blanca.

El bilingüismo

Otra semejanza entre *Borderlands/La Frontera* y *Caramelo* es que en ambos textos la autora usa el silencio como una herramienta narrativa. A menudo, Cisneros incorpora el silencio en su libro para señalar o iluminar un mensaje feminista. El capítulo “Cultural Silence: Naive Narrators, Inverted Icons, and Bilingual Gaps in the Works of Sandra Cisneros” ilustra cómo en *Caramelo*, el uso de ambos español e inglés crea un silencio que ayuda a articular un mensaje feminista. Este mensaje es también ligada con temas de etnicidad y clase económica (Weldt-Basson, 35). Así Cisneros aprovecha el poder del lenguaje para combatir los problemas sociales. Weldt-Basson sostiene,

Cisneros’s silences are inextricably linked to the cultural heritage and/or socioeconomic status of her protagonists [...] silence is inevitably associated with either a poor, Chicana character, Mexican icons - such as La Malinche or the Virgin of Guadalupe - or the inescapable bilingualism of the protagonists (Weldt-Basson, 195).

El argumento de Weldt-Basson se basa en la presunción de que el lector típico de *Caramelo* no habla nada de español. Esta presunción es exagerada, ya que casi una sexta parte de la población de los Estados Unidos habla español. Pero suponiendo que un lector no habla español, Sandra Cisneros ofrece traducciones con éxito y, a veces, pistas contextuales que hacen que el texto sea fácil de comprender para el lector. El argumento de Weldt-Basson es que los bilingües se enfrentan con frecuencia con la intraducibilidad de sus ideas y emociones, y que el cambio de código bilingüe conduce a una sobrecarga de significados que impiden a la autora a expresar adecuadamente a sí misma: “despite the agglomeration of multiple words, even in multiple languages, there is somehow a semantic slippage that leads to a silent or nonverbalized meaning. This silence or inability to express a concept is explicitly developed throughout Cisneros’s novel *Caramelo*” (Weldt-Basson, 211). Aunque el argumento de Weldt-Basson puede aplicarse a la novela, es una simplificación de la presentación del lenguaje en *Caramelo*, y también sugiere que la autora es incapaz de expresarse, cuando en actualidad la creación de estos silencios es intencional. Además, casi cada vez que Cisneros no escribe en español, incluye traducciones. En todo caso, es una oportunidad de enseñar al lector que no habla español. Lo que sería un argumento mejor para Weldt-Basson sería que la novela presenta silencios para los lectores que no son mexicanos o de origen mexicano; ideas como el “piropo,” presentado en la página 156 de *Caramelo*, no pueden ser entendidas inmediatamente por el lector no mexicano o no latino. Cisneros admite que “piropo” es “a word in Spanish for which there is no translation, except perhaps ‘harassment’ (in another age, these were called ‘gallantries,’)” (Cisneros, 156). Por expresarlo de esta manera, Cisneros presenta la naturaleza complicada de los piropos; el hecho de que ella

no puede elegir entre “harassment” y “gallantries” refleja la persistencia polémica y, a menudo, controvertida de los piropos en la cultura latinoamericana.

Aunque existen problemas con el argumento de Weldt-Basson, la forma en que ella examina el bilingüismo en *Caramelo* es muy interesante. Por ejemplo, argüe que el rebozo “is developed within a bilingual description that illustrates not only the construction of bilingual gaps, but also how nonverbal cultural objects, such as the shawl, function as a communicative language for women” (Weldt-Basson, 215). Este argumento se aplica muy bien a la novela; varias veces a lo largo de la novela, Cisneros utiliza el rebozo como una herramienta mediante la cual los personajes femeninos se pueden comunicar: “In some parts of Mexico, when the *rebozo* is worn with the two tips over her back, crossed over her head, she is telling the world, - I am a widow” (un hecho histórico) (Cisneros, 105). Además, Cisneros reconoce la capacidad del rebozo como una herramienta lingüística: “her mother died and left her without the language of knots and rosettes,” (Cisneros, 94) un lenguaje que, aprendida a través de la memoria cultural, está intrínsecamente conectada con la memoria física: “There was no mother to take her hands and pass them over a dry snakeskin so her fingers would remember the patterns of diamonds” (Cisneros, 94). Por lo tanto, en cierto sentido, Cisneros utiliza el rebozo como una herramienta para superar los posibles silencios del texto. Sin embargo, el argumento de Weldt-Basson puede aplicarse a más; ella sostiene que, por ejemplo, un pasaje sobre el rebozo será ininteligible para el lector que no hable español porque “he or she will not comprehend words like *tiras* (strips of cloth) and *rapacejo* (fringe)” (Weldt-Basson, 216). No hay base para este argumento. En primer lugar, en todo el libro Cisneros explica la formación compleja del rebozo en inglés, por lo que el lector ya sabe cómo se hace, con

tiras y rapacejo y todo. En segundo lugar, si el lector tiene acceso a *Caramelo* seguro tiene acceso a un diccionario o el internet; *Caramelo* no impide el aprendizaje de un par de palabras en español. Especialmente teniendo en cuenta la naturaleza del libro, que a menudo anima al lector a participar en la investigación histórica, es probable que Cisneros apoyaría la búsqueda de traducciones a las palabras que no reconocen la gente no hispanohablante.^{xi}

Caramelo fue publicado simultáneamente en español e inglés.^{xii} Como señala Gabriela Gutierrez y Muhs, esto es un gran logro: “*Caramelo* is a groundbreaker in multiple manners: it is the first Chicana/o novel to appear in Spanish without the condition of first becoming a best-seller in English” (Gutierrez y Muhs, 23). La traducción al español vendió 13,000 copias en los primeros seis meses, una hazaña sin precedentes. Gutiérrez y Muhs atribuye este éxito al acuerdo de NAFTA en 1994, que inspiró más “availability of transnational literature and culture” (Gutierrez y Muhs, 23). La publicación en español sugiere que *Caramelo* fue escrito para dos audiencias: la gente de la cultura dominante, y la gente mexicano-americana. Se puede comparar esto con *Borderlands/La Frontera* donde el bilingüismo también sugiere que hay múltiples audiencias.

La versión en inglés no pierde el bilingüismo, y puede ser visto como el vehículo a través del cual Cisneros incorpora sus ideas feministas. Por ejemplo, en la casa de Celaya en San Antonio hay un calendario mexicano en la pared con una foto de un charro en un caballo y una mujer hermosa. La foto se llama “El rapto.” Celaya se pregunta si el rapto significa “rape” y si “rapture” y “rape” vienen de la misma palabra (Cisneros, 312-3). Weldt-Basson sostiene que en esta escena, la cual presenta el calendario desde la

perspectiva joven e ingenua de Celaya, “the bilingual silence (the omitted principal meaning of *rapto*) succeeds in conveying how popular images and the media glamorize rape and present it as something positive (rapture, or being carried away with love, ecstasy, and pleasure)” (Weldt-Basson, 215). Por lo tanto, el pasaje contiene una crítica feminista implícita de tales técnicas, una crítica que nunca se expresó directamente en el texto. Hay una conexión entre esta escena y la que cité anteriormente, en la que Celaya expresa su admiración de la belleza de Candelaria. Ambas escenas critican la sociedad heteronormativa a través de la perspectiva ingenua de Celaya, y estimulan una conversación sobre el feminismo en la cultura México-americana.

Memoria

Del mismo modo, el rebozo sirve como una manera para que las mujeres puedan comunicar sus emociones, dándoles una forma de subvertir las barreras, tanto lingüísticas como patriarcales. En su artículo “Sandra Cisneros and Her Trade of the Free Word,” Gabriella Gutierrez y Muhs sostiene que el rebozo es la voz personificada del pasado presentada a través de la abuela enojona (Gutiérrez y Muhs, 32-33). Mediante el uso del rebozo como una herramienta comunicativa, Cisneros aborda el hecho de que en la literatura, así como en la vida, las mujeres a menudo se dejan en el fondo. Al centrar su historia en torno a Soledad, Zoila, y Celaya, Cisneros invita al lector a cuestionar las tendencias patriarcales que aparecen en la literatura, tanto en los Estados Unidos como en México.

Gloria Anzaldúa tuvo un objetivo similar: llevar a las chicanas a la vanguardia del discurso nacional y nivelar el campo de juego en la literatura. Tanto Anzaldúa como Cisneros logran este objetivo mediante la centralización de su trabajo alrededor de

Aztlán, la mítica tierra natal chicana. Por ejemplo, durante una de sus primeras visitas a México, Celaya le explica a su abuela que el mole especial es demasiado picante para ella. La abuela, Soledad, responde: “What do you mean? You like chocolate, don’t you? It’s practically all chocolate, with just a teeny bit of *chile*, a recipe as old as the Aztecs. Don’t pretend you’re not a Mexican!” (Cisneros, 55). Poco después de este encuentro, el abuelo de Celaya, Narciso, relata con ella la historia indígena del Popocatepetl y el Iztaccíhuatl (Cisneros, 57). Esta escena muestra como los parientes mexicanos de Celaya tienen la expectativa de que la chica se adheriría a la cultura mexicana tradicional (ejemplificado por el mole) y sus raíces indígenas (ejemplificado por los cuentos aztecas).

En otro momento de la novela, Cisneros introduce el concepto de Aztlán sin nombrarlo directamente: Celaya, esta vez un adolescente viviendo en San Antonio, está hablando con su amiga Viva, una méxico-americana que nunca había visitado México. Celaya pregunta con incredulidad, “No way! You’ve *never* been to Mexico?” A lo que responde Viva, “Only to Nuevo Laredo. My family’s from here. Since before” (Cisneros, 328). Celaya le pregunta qué quiere decir eso, y Viva elabora, “Since before this was Texas,” (Cisneros, 328). Así Cisneros pide al lector a cuestionar la validez de las fronteras políticas y aceptar el hecho (alternativo) de que, antes de los Estados Unidos, antes de España, Texas fue un territorio indígena. Anzaldúa hace hincapié en la importancia de un retorno psicológico a Aztlán muchas veces en *Borderlands/La Frontera*. Mediante la introducción de esta memoria cultural de los aztecas y Aztlán, Gutiérrez y Muhs sostiene que la “dialectic relationship between mainstream America and Chicana/o literature and culture is healthily stretched and culturally expanded”

(Gutiérrez y Muhs, 24). Además, Cisneros muestra como la historia indígena de México sigue siendo relevante en las vidas modernas de mexicanos y mexicano-americanos.

Caramelo tiene más éxito que *Borderlands* en la presentación de la variada naturaleza de la historia y cultura de México y los Estados Unidos. Mientras que Anzaldúa en gran medida pone énfasis en las raíces y recuperaciones indígenas, Cisneros pone énfasis en la naturaleza multifacética de los pueblos mexicanos y mexicano-americanos.^{xiii} Sostengo que el público americano es rápido de encasillar, mistificar, y simplificar culturas e historias. En lugar de mercantilizar la historia de México y los Estados Unidos, *Caramelo* sirve como una forma de introducir las historias mexicano-americanas y chicanas y sus culturas populares a la audiencia principal americana. Gutiérrez y Muhs sostiene que Cisneros logra esto a través de su entrega de “long lost cultural icons like Tongolele, Pedro Infante, Toña la Negra, María Antonieta Pons, and the recovery of the multiple meanings of the Elvis Presley movie *Fun in Acapulco* reread culturally for the Chicano community” (Gutiérrez y Muhs, 24). La frase clave en esta cita es “reread culturally for the Chicano community” porque implica que la audiencia de *Caramelo* es no sólo los anglo-americanos, sino también los mexicano-americanos que nunca se les ha enseñado su historia cultural debido a la supresión de la gente y cultura marginadas. Esto se alinea estrechamente con la misión de Anzaldúa para reescribir la historia a través del uso de la memoria y autohistoria. El problema es que en la literatura americana, la gente como Tongolele y Pérez Pardo se exotifica a ser “el otro,” una tradición contra el que Anzaldúa también lucha. Curiosamente, en *Caramelo* muchos de estos iconos culturales son símbolos del mestizaje en México. Como señala Gutiérrez y Muhs, Tongolele se trasladó desde Washington a la Ciudad de México, y Pérez Pardo

emigró a México de su país natal, Cuba (Gutiérrez y Muhs, 25). Así que parte de la misión de Cisneros es la creación de una representación más integral (y por lo tanto, más precisa) de la vida en México y los datos demográficos que componen la cultura de América Latina, y las sociedades, tanto en México como en Estados Unidos. El efecto de crear esta representación más integral es crear “understanding and exposure to cultural difference” (Gutierrez y Muhs, 27).

Además, Cisneros presenta una variada representación de los México-americanos y chicanos en el libro. A menudo, los distintos grupos se chocan. Por ejemplo, cuando Eleuterio, el bisabuelo de Celaya, está en la cárcel, muestra desprecio por los México-americanos que ve en Chicago. Inocencio, el padre de Celaya, también muestra desprecio por los hombres chicanos: “Then Mars does the funky *raza* handshake with Father, like Chicano power, and Father, who is always ranting and raving about Chicanos, the same Father who calls Chicanos *exagerados*, *vulgarones*, zoot-suiting, wild-talking, mota-smoking, forgot-they-were-Mexican Mexicans, surprises us all. Father handshakes the funny handshake back” (Cisnerois, 281). El énfasis de Cisneros en distinciones culturales entre grupos étnicos similares es importante, ya que es un retrato más representativo de la variedad de tipos de “mexicanidad” en los Estados Unidos.

En términos estilísticos, la falta de un índice o tabla de contenido, a pesar del hecho de que hay 86 capítulos, destaca la interconexión de los personajes. Por lo tanto, sus historias individuales se leen como un todo colectivo, en una manera similar al rebozo. Gutiérrez y Muhs sostiene que, además de ser un símbolo de las diversas culturas que se presentan en el libro, el rebozo es un protagonista en sí mismo, “the string that ties the novel together.” Al utilizar el rebozo de esta manera, Cisneros es capaz de

“encapsulate in its body the Conquest, the Colonial Period, the Mexican Revolutionary period and Mexico in its current state of evolution, as well as the Mexican legacies that trail into the US” (Gutierrez y Muhs, 28). Esta encapsulación se produce predominantemente en la segunda sección del libro, que detalla la historia de la vida de Soledad. Cuando el rebozo lleva al lector al tiempo de la juventud de Soledad, también nos transporta a un México precolombino y el tiempo de la conquista. Por ejemplo, cuando el bisabuelo de Celaya, Eleuterio, insiste en que Narciso (un mexicano de ascendencia española) se case con Soledad (una mexicana de ascendencia indígena) Cisneros es quizás aludiendo a la unión de la gente española e indígena durante la conquista. En términos más generales, su matrimonio es un símbolo del sincretismo cultural que es tan aparente a lo largo de *Caramelo*.

El feminismo

Mediante el uso del rebozo de esta manera, Cisneros lo capacita también como una herramienta feminista. Gutiérrez y Muhs sostiene que “the rebozo has a language of its own which was not fully brought to bloom by any other Chicana author previously and which on its own is placed under category of hybrid icon that legitimizes Mexican female identity from Pre-Columbian times to the present” (Gutierrez y Muhs, 32). Entonces podemos ver el rebozo, símbolo de la hibridez cultural, también como una herramienta feminista, debido a su historia en México.

Mientras Cisneros utiliza el rebozo como un símbolo feminista en todo el libro, la tercera sección del libro, “The Eagle and the Serpent: My Mother and Father,” es donde la autora presenta de manera más explícita los temas feministas. Esto es retratado a través del crecimiento de Celaya y la creciente autonomía y autoaprendizaje de su madre, Zoila.

El silencio, ligado con el rebozo, también juega un papel integral en la vida de los personajes femeninos de *Caramelo*. Esta es una estrategia que vemos adoptada por Sor Juana y criticada por Gloria Anzaldúa. El silencio en la novela es entre generaciones y no tiene fronteras. Como he mencionado antes, el rebozo es un modo no verbal de comunicar para las mujeres. Pero el silencio, y la apropiación del silencio, aparecen a lo largo de la novela. Por ejemplo, cuando Celaya desea tener su propia habitación, un espacio donde se puede evitar el clamor y el alboroto a su alrededor, el silencio que desea sería una forma de afirmar su identidad. Además, la denegación de Celaya de cocinar o hacer las tareas del hogar es una rebelión silenciosa contra los roles de género estereotipados: “Did I tell you I once sewed my shirt to my pants leg when I was trying to sew a button? I am not meant for the kitchen even though I’m an only daughter” (Cisneros, 322). Al insistir que no sabe coser ni cocinar, Celaya rechaza los roles prescritos para las mujeres. El uso de la ignorancia fingida es una técnica con que Sor Juana estaba familiarizada. Es un tipo de silencio, como la subversión feminista. En “Las tretas del débil,” Josefina Ludmer explica que “el no saber conduce al silencio y se liga con él.” (Ludmer, 1). Ludmer continúa a explicar este fenómeno como la modestia afectada: “Este es también un lugar, un locus retórico denominado ‘modestia afectada’; no nos interesa como tal sino en la medida en que magnifica al otro y lo marca con un exceso que produce no saber decir” (Ludmer, 1). Sor Juana muestra esta modestia afectada en *Esos versos, lector mio* cuando escribe, “y sólo tienen de buenos/ conocer yo que son malos,/ ni disputártelos quiero,/ ni quiero recomendarlos” (Arenal y Powell, 154).

Otra forma en que Cisneros se propaga un silencio feminista es a través de la abuela enojona. La historia de Soledad es una de subversión. Como Weldt-Basson dice, “The grandmother symbolizes the silent struggle of all women who must rise from a position of subservience and exploitation” (Weldt-Basson, 220). En otra alusión a Sor Juana, tal vez intencional, Cisneros sitúa la abuela en su juventud, como mujer embarazada en busca de respuestas en las vigas del techo. Este es un hábito que Sor Juana tomó mientras que estaba, en cierto sentido, atrapada en su celda. En *Caramelo*, la escena también tiene un trasfondo religioso:

[...] lately when she entered a room Soledad found herself frantically searching the ceiling beams, always staring upward like the church paintings of the Madonna ascending into heaven. -What are you looking at? -Oh, nothing, nothing. She didn't know when she began this habit, but it was something she did now automatically, as if she was looking for... What was she looking for? As if somewhere in those rafters and cobwebbed corners was an answer, a secret, an angel, a vision, that might descend from heaven and rescue her from herself. (Cisneros, 190)

Esta escena sugiere que Soledad no tiene influencia feminista en su vida, pero algún parte de ella reconoce que necesita esta influencia. Tal vez Cisneros quiere mostrar como muchas mujeres mexicano-americanos buscan para su propio espacio (igual a Celaya). También invita al lector a investigar otras conexiones entre los personajes y Sor Juana. Por ejemplo, Soledad, independiente pero mal entendida, se vio obligada a una juventud de servidumbre, donde a menudo se sentía una sensación de deseo de una vida más prometedora y satisfactoria. Sor Juana Inés de la Cruz, escritora e intelectual que era, fue

relegada a un convento donde, a pesar de sus frecuentes intentos de romper sus cadenas patriarcales, se quedó infeliz e insatisfecha.

Por último, es prudente examinar el papel del silencio en la vida de la tercera y última protagonista femenina: Zoila (hija de Soledad, madre de Celaya). En una escena, una Zoila joven espera una llamada de su novio. Cisneros escribe, “The silence. The silence like an answer. The silence an answer” (Cisneros, 222). En la misma manera que Soledad buscaba su respuesta en las vigas, Zoila encuentra su respuesta en el silencio del hombre. La cita es otra alusión directa a *La Respuesta* de Sor Juana, en la que la autora usa el poder del silencio a través del texto. Zoila es un personaje fascinante porque, junto con Celaya pero muchas veces de forma más directa, es compatible con la auto-educación de la mujer que propone Sor Juana. A través del libro estamos expuestos lentamente, poco a poco, a este lado fervientemente intelectual de Zoila. De hecho, su personaje es la mayor representación de lo racional, el intelectual, en todo el libro. Sin embargo, esta naturaleza intelectual no se presenta con fortitud hasta que su hijo se recoge en la lotería para el llamado a filas:

It all started when December 20th popped up on a Ping-Pong ball, number 137 in the draft lottery, Toto’s birthday. Mother stops putting on her makeup, gives up setting her hair and plucking her eyebrows [...] nothing interests her. Until the older boys bring home their college textbooks. She reads Freire, Fromm, Paz, Neruda, and later Sor Juana, Eldridge Cleaver, Malcolm X, and Chief Joseph. She begins a subscription to *Mother Jones* and *The Nation*. She tears out pages of political poetry and tapes them to our refrigerator. She listens faithfully to Studs Terkel on WFMT and

pastes Spiro Agnew's face on our dartboard. Mother clips the slogan of a national ad campaign and tapes it on the bathroom mirror: 'A mind is a terrible thing to waste.' (Cisneros, 248)

El hecho de que Cisneros contrasta los regímenes de belleza de Zoila con su interés por la poesía política es interesante. Debido a que este pasaje se narra en la voz de Celaya, me hace pensar que Celaya tiene problemas con conciliar la feminidad estereotipada (la rutina de belleza de Zoila) con la masculinidad estereotipada (el interés de Zoila en la política y la mente). También, los libros son suministrados por sus hijos ("until the older boys bring home their college textbooks"), solo menciona una escritora entre ocho escritores (Sor Juana), y su interés en el conocimiento empieza con el llamado a filas para su hijo ("It all started when December 20th popped up on a Ping-Pong ball, number 137 in the draft lottery, Toto's birthday") (Cisneros, 248). Estos tres hechos muestran como, aunque Zoila empieza a tener intereses en leer y aprender, su racionalidad todavía depende en los hombres (la cultura dominante).

Zoila desafía la dicotomía entre la cultura dominante (los hombres) y marginada (las mujeres) otra vez cuando proclama, "I don't care about those stupid *telenovelas* [...] I swear there's no intelligent life around here" (Cisneros, 416). Porque "intelligent life" refiere a la tradición de la racionalidad, la cual es dominada por los hombres, el lector puede presumir que Zoila asocia las telenovelas con las mujeres y la falta de inteligencia.

En un momento dado, Cisneros escribe, "una vela se consume a fuerza de tanto arder" (Cisneros, 50). Esta cita refleja una parte del poema de Sor Juana Inés de la Cruz, "Finjamos que soy feliz," en la que escribe: "El ingenio es como el fuego,/ que, con la materia ingrato,/ tanto la consume más/ cuando él se ostenta más claro" (De la Cruz, 38).

Ambas Sor Juana y Cisneros comparan el ingenio a un fuego. En *Caramelo*, la figura de Zoila encapsula el deseo para aprendizaje que muestra Sor Juana en sus propios escrituras.

Las citas anteriores, desde la perspectiva de Zoila, aparecen hacia el final de *Caramelo*. A lo largo del libro, Zoila transiciona de permanecer en silencio, a usar su voz para la protección de si misma. Podemos ver el contraste entre su silencio, esperando a Enrique para llamar, y sus gritos sobre las telenovelas estúpidas. Creo que la primera escena en la que vemos este desarrollo de la potencia de su voz es cuando la familia se encuentra en Acapulco, en el capítulo veinte, “Echando Palabras.” Zoila ha descubierto recientemente que su marido tuvo un hijo con otra mujer, años antes. La escena, el primer conflicto real del libro, se produce cuando una mujer (Zoila) discute con un hombre (Inocencio). En otras palabras, mediante el uso de palabras, una mujer crea un importante punto de inflexión en la novela. La respuesta del hombre es rechazar las palabras de la esposa llamándola histérica: “Zoila, please don’t make a scene. *No seas escandalosa. Be dignified*” (Cisneros, 84). Esto es seguido por un altercado físico en el que el marido agarra a la esposa “just to show he’s still the boss,” (Cisneros, 84) pero la esposa se escapa de su agarre. Aún más fascinante es el hecho de que a medida que la madre lanza insultos contra el padre, la abuela y la tía separan las chicas del altercado. Estas adultas intentan proteger a las niñas de este asunto porque, tal vez, saben que una mujer usando sus palabras para ganarse el poder es peligrosa para las normas sociales (Cisneros, 84). Este incidente se hizo aún más escandaloso por el hecho de que Zoila es de piel oscura, mientras que Inocencio es de piel clara. La abuela declara a Zoila, “My son could have done a lot better than marrying a woman who can’t even speak a proper Spanish. You

sound like you escaped from the ranch. And to make matters even more sad, you're as dark as a slave" (Cisneros, 85). Al pronunciar estas cosas, Soledad sugiere que Zoila, mediante su escape de las sombras del silencio, ha perturbado el orden de la vida familiar. En actualidad, fue Soledad quien instigó la lucha cuando reveló la verdad sobre la herencia de Candelaria.

Otro incidente que muestra el crecimiento de la autonomía de Zoila se produce más tarde en el libro (pero antes en la historia de la vida de Zoila), cuando nace Celaya. Inocencio quiere nombrarla Leticia, pero Zoila rechaza su sugerencia: "Celaya, she said, surprised at her own audacity. It was the first time she disobeyed Father, but no, not the last. She reasoned the name "Leticia" belonged to some *fulana*, one of my father's 'histories'" (Cisneros, 232). En esta escena Cisneros informa directamente al lector de que la independencia y la autonomía de Zoila continuarán creciendo durante toda su vida, y a lo largo de la novela ("It was the first time she disobeyed Father, but no, not the last") (Cisneros, 232).

El lector podría interpretar este crecimiento como un mensaje feminista sobre la potencia de la escritora femenina en México y los Estados Unidos. Sor Juana ayudó a empezar la tradición de la escritora en estos dos países, Gloria Anzaldúa y Sandra Cisneros contribuyeron, y muchas otras escritoras vendrán para continuar su trayectoria. Así como Zoila afirma que su acto de rebelión no sería el último de su vida, Anzaldúa afirma que la mujer chicana sigue su lucha para la igualdad en la sociedad estadounidense. Cisneros usa su libro *Caramelo* para atribuir a sus personajes femeninos una voz concreta. Sor Juana, de una manera similar, afirma la relevancia de la voz femenina a través de su propia poesía. Del mismo modo, Cisneros inspira al lector a

buscar esas voces en lugar de aceptar la historia propagada por la hegemonía; al hacer esto, Cisneros participa en el mismo discurso que Anzaldúa y Sor Juana.

CONCLUSIÓN

Las tres autoras presentadas en este estudio inviten una exploración del concepto de la frontera, ya sea metafórica, física, espiritual, emocional, o lingüística. Este proyecto ha sido, en muchos sentidos, un intento de remediar una frontera, o hueco, en la literatura; aquí tenemos tres emblemáticas autoras - Sor Juana Inés de la Cruz, Gloria Anzaldúa, y Sandra Cisneros - escribiendo a menudo en la búsqueda de un objetivo común (la recuperación de la voz femenina), y sin embargo, rara vez se compara en tal manera directa y multifacética.

En la introducción al libro *Humoring Resistance: Laughter and the excessive body in latin american women's fiction* Dianna Niebylski discute la forma en que narrativas feministas han sido completamente ignoradas en el discurso de la literatura latinoamericana. La autora dio un ejemplo de cómo el orador principal de un evento importante (la serie de Julio Cortazar) habló sobre la historia del humor en la literatura latinoamericana sin mencionar a ninguna mujer (3). Esto es solo un ejemplo, entre innumerables, de cómo las mujeres latinoamericanas están excluidas de la conversación de la literatura. En un sentido, la meta de este estudio ha sido reparar parte de esta conversación y subrayar la escritura e historia no-dominante en los Estados Unidos. Además es importante forjar conexiones entre ambos la crítica y los textos escritos por las autoras.

La recuperación de la literatura también relaciona con la recuperación del espacio femenino (lo cual es muchas veces sinónimo con el espacio doméstico). En *La Respuesta*, Sor Juana argüe que los espacios domésticos (femeninos) pueden ser reclamados y convertidos en espacios intelectuales (masculinos). En concreto, sostiene que las mujeres

deben educarse y practicar el aprendizaje mientras que están obligadas a quedarse en la cocina u otro esfero doméstico. El espacio es un concepto que no fue destacado mucho en este estudio, pero funciona como base (un espacio es lo que contiene un cuerpo, un alma, una mente), y sería beneficioso investigar más cómo estas tres autoras manipulaban varios espacios. Por ejemplo, Gloria Anzaldúa se refiere a “nepantla” como un estado mental (de confusión o ansiedad al no pertenecer o conocerse a sí mismo), lo cual puede ser visto también como un espacio. La palabra en nahuatl significa “en el medio [de algo].”

El uso de esta palabra también sugiere que una historia indígena se está entretejida con una presente mestiza, especialmente en las obras de Anzaldúa y Cisneros. Anzaldúa era bastante directa sobre esta conexión. Ella animó a un retorno a la tierra, al pasado indígena, y a las raíces de su mente, cuerpo y espíritu. Al declarar a sí misma “una nepantlera,” usando la palabra náhuatl, Anzaldúa hace más que reclamar su historia; une su propia experiencia a la biografía de Sor Juana. Mediante el uso de una palabra, participa en un retorno al pasado y la reclamación de la historia indígena de México (y los Estados Unidos). Esta idea refuerza el concepto de que la palabra escrita tiene el poder de cambiar la historia.

Cisneros también hace conexiones entre su trabajo y la historia indígena, entretejiéndola con la historia española, mexicana, y estadounidense de una manera que ilustra la historia del rebozo, así como la historia de Nueva España y de la sociedad multifacética y multicultural en la que Sor Juana vivió. Porque Cisneros incorporo tantos historias distintas y separadas en *Caramelo*, es apto que el rebozo tuvo un gran rol en el texto.

Algo que me intriga sobre la ropa es que puede ser vista a la vez como superfluo y necesario: las semanas de la moda en Nueva York y la Ciudad de México son consideradas extravagantes exposiciones de arte, mientras que en partes de Canadá y Argentina, tener ropa muy dura es necesario para sobrevivir en tiempos glaciales. Mi pensamiento es que, igual que la ropa, la literatura tiene varios usos en nuestra sociedad. Por ejemplo, los libros para niños les enseñan a leer, lo cual es una habilidad necesaria para ganarse el pan en una sociedad moderna, pero también son formas de entretenimiento. Al igual que la ropa, la literatura presentada en este estudio puede funcionar como entretenimiento y como herramienta para sobrevivir

Hubo otras ocasiones en las que estas conexiones ocurrieron. En *Caramelo*, a menudo Cisneros llama la atención a las similitudes entre los personajes femeninos y Sor Juana. También, cuando Anzaldúa y Cisneros evocan pensamientos sobre la racionalidad, la lógica, o el aprendizaje, me recordé de la poesía de Sor Juana: la luz parpadeante del genio, como ella lo llamó. En las sociedades patriarcales, el pensamiento racional se define y ejemplifica por los hombres. Estas tres mujeres, en particular, Sor Juana, desafiaron la idea de “lo racional” con el fin de desafiar el sistema del patriarcado.

Donde Sor Juana vacila, Anzaldúa tiene éxito, en la continuación de la reapropiación del discurso dominante (específicamente, Anzaldúa encarga esta historia a las mujeres chicanas). Demuestra que no son sólo los hombres, sino también las mujeres, que participan en la retórica excluyente de la racionalidad; uno de sus muchos objetivos haber sido la exposición de falsas historias impuestas por angloamericanos y reemplazándolas con representaciones precisas e integrales de la historia de la gente indígena, mexicana, y México-americana. Ella proclama que escribe las historias sobre sí

misma que los otros han malinterpretado, así mostrando la conexión fuerte entre la historia de un país, de una familia, y de todas las escritoras femeninas.

La forma en que Anzaldúa describe la recuperación de su historia, su autonomía, y la afirmación de su identidad e individualidad, es una faceta de la totalidad de las obras que he analizado para este estudio. La poesía de Sor Juana era una forma de consolidar su propia presencia en la historia y de proclamar su valor y la virtud como escritora y mujer. Se las arregló para hacer esto mientras estaba bajo la amenaza de excomunión y muerte, porque ella ingeniosamente enmarca sus argumentos racionales en el contexto de la iglesia. Sandra Cisneros, una mujer México-americana que creció en la pobreza en Chicago pero vivió entre ambos lados de la frontera, también luchó para darse una voz, escribiendo una historia que se inspiró en sus propias experiencias como niña en México y en los Estados Unidos. Curiosamente, mientras que las obras de Anzaldúa y Cisneros se basan en sus propias experiencias para dar significado a sus textos, Sor Juana se vio obligada a distanciarse de su escritura con el fin de mantener la ilusión de la obediencia. En su *Respuesta*, utiliza el poder del silencio para proteger a sus verdaderas intenciones como escritora (que, creo, era exponer la hipocresía de la iglesia y de los hombres). De esta manera, las tres autoras difieren metodológicamente.

Sin embargo, Sor Juana no era la única de las tres que equipaba el silencio como estrategia narrativa, utilizándolo ya sea para subvertir o preservar el poder e influencia patriarcal, dependiendo del contexto. Anzaldúa describe un velo de silencio por lo que las mujeres de color están envueltos: “she remained faceless and voiceless, but a light shone through her veil of silence” (Anzaldúa, 44-5). Dependiendo de cómo se lee esta cita, la mujer sin rostro es oprimida por su silencio, o lo utiliza para infiltrarse sutilmente en el

vacío del control patriarcal. Anzaldúa pone énfasis repetidamente en la necesidad de que las mujeres hablen, para reclamar sus voces, dar rienda suelta a sus "wild tongues"; para ella, la sociedad patriarcal ha inspirado a las mujeres a permanecer en el silencio a través de normas multigeneracionales (como la idea de que las mujeres son más bonitas cuando no están hablando). Esta es la teoría que veo en el trabajo de sor Juana y Sandra Cisneros. Sor Juana propuso una solución muy específica para combatir la opresión del silencio: trabajar dentro de este sistema opresivo. Su estrategia era, en la superficie, ajustarse a las normas y expectativas de la sociedad mientras que subvirtiéndolas sutilmente. Sandra Cisneros juega con esta estrategia en *Caramelo*, creando algunas personajes femeninas que aceptan sus roles de género prescritos, y otros que los rechazan (Zoila y Celaya, quienes prescriben al pensamiento intelectual/racional).

En muchos sentidos, Sor Juana sentó las bases de este estudio, Anzaldúa amplió las reflexiones sorjuaninas en un contexto moderno e interseccional, y Cisneros incorporó las estrategias de ambas mujeres en su novela. Dicho esto, la trayectoria no tiene que ser tan cronológica y lineal. Se podría examinar la poesía de Sor Juana en el contexto de los ensayos de Anzaldúa, o viceversa. Sin importar el orden o secuencia en la que uno examina las obras de estas tres autoras, sin duda, uno tendrá salida y llegada en nepantla - el medio de todo - porque realmente no hay principio o final de esta narrativa. Hay piezas, trozos de hilo y de historia y teoría, que se entrelazan sin fin. Los textos y enseñanzas de sor Juana son una pieza del rompecabezas, una baldosa en un mosaico que no ha sido y nunca será totalmente completa. Las escritoras continuarán agregando a este mosaico, para tejer su propia historia juntas. Al igual que el rebozo en *Caramelo*, el

legado de las autoras mexicanas y México-americanas evoluciona continuamente, y sus historias - el acto de escribirlas - les darán su voz de nuevo.

En el artículo “Gloria Anzaldua: Borders of Knowledge and (re) Signification” Bornstein-Gómez habla de la “decolonization of knowledge.” En sus palabras, lo que es racional, o verdadero, está determinado por la potencia dominante (que, tanto en la época de Sor Juana Inés de la Cruz como en la de Gloria Anzaldúa y Sandra Cisneros, es el hombre Anglo/blanco y rico). Si estos hombres definen lo que es racional, entonces grupos marginados (mujeres, personas de color, la gente de clase baja) serán justificados en su marginación, ya que no se atienen a esa definición de la racionalidad. Bornstein-Gómez dice “hegemony constructs a seemingly self-contained center of power ruled by an equally constructed logic. In this scheme, the belief that the Other does not possess the same level of (hegemonic) rationality, justifies its marginalization” (Bornstein-Gomez, 47). La idea de que la historia está escrita por los ganadores no es nueva. Sin embargo, la aplicación de esta idea en el contexto de la resignificación que Bornstein-Gómez destaca en las obras de Anzaldúa es potente, y puede aplicarse a las obras de Sor Juana y Cisneros también. Sabiendo que sus historias y culturas han sido bien escondidas o falsificadas, estas tres autoras han escrito sus propias historias, desde la perspectiva de la lejana “Other.”^{xiv}

Bornstein-Gómez también habló de la relación entre el cuerpo femenino y la tierra. Comparó la violencia sexual a la conquista política. Esta idea demuestra que la recuperación del espacio narrativo está intrínsecamente ligada a la potenciación física y sexual, que es algo que creo que aparece muy fuertemente en los escritos de las tres autoras en este estudio.

El reclamo del cuerpo femenino nos devuelve al sector textil. Se puede conectar la ropa y la literatura a través del cuerpo. En general el cuerpo femenino aparece mucho en las obras de las tres autoras, y especialmente en las obras de Gloria Anzaldúa. El cuerpo es intrínsecamente ligado con la naturaleza, así como la ropa es ligada con las dos. El textil entonces puede iluminar estas conexiones.

En “In Search of the Feminine Voice: Feminist Discourse in Contemporary Latin American Literature,” Alina Camacho-Gingerich explica cómo en transcurso de la escritura femenina en América Latina, ha habido un énfasis en el conocimiento, la búsqueda de este conocimiento, y el poder de la palabra escrita (especialmente yuxtapuesto con el silencio). Sabemos que el conjunto de obras de Sor Juana era una súplica para el acceso de las mujeres a la educación. Ella misma quería desesperadamente asistir a la universidad. Ya que ella no podía, quiso cambiar la composición espacial de su sociedad. Si la esfera doméstica, de la mujer, era la cocina, ella escribiría y filosofaría en la cocina.

El artículo encaja muy bien con Bornstein-Gómez porque habla de las ideas del “Otro” y cómo las mujeres se dejan a las fronteras de la sociedad. “Since dominant historical accounts erase the experience of the Other at the periphery, Anzaldúa argues for a history that does not hide oppression. She utilizes biographical information [... which] connects with metaphorical discourse” (Bornstein-Gomez, 48). Las obras de estas tres autoras tratan del poder de los personajes femeninos de escribir sus propias historias (y en todos casos, particularmente el de Sor Juana, sobre la habilitación de la autora misma).

Se puede utilizar el silencio como una herramienta para escapar de la misoginia y proporcionar “a space within the patriarchal society in which imagination can be given free reign” (Camacho-Gingerich, 33). En el segundo capítulo de *New Perspectives on Gloria Anzaldúa*, “The 1,001-Piece Nights of Gloria Anzaldúa: Autohistoria-teoría at Florida Atlantic University” por Caren S. Niele, las diversas etapas del “conocimiento” se exploran. Anzaldúa define el conocimiento como “alternate ways of knowing that synthesize reflection with action to create subversive knowledge systems that challenge the status quo” (Niele, 20). En “Daughter of Coatlicue: An Interview with Gloria Anzaldúa” Anzaldúa explica cómo ser nepantlera afecta el proceso de escribir: “to interweave [my ideas] together and come up with a cohesive cloth takes a lot of work because you’re not just dealing with one topic” (Keating, 49).

Anzaldúa afirma, “we need a new paradigm that comes partially from outside and partially from inside the dominant paradigm” (Keating, 51). Sor Juana, la nepantlera original, era una contradicción andante: Mujer intelectual, monja que escribe poemas de amor, animada por virreinos y rechazada por la Inquisición. En “Juana Inés de la Cruz and Octavio Paz: The Crucible of Poetry” el autor habla de cómo Sor Juana utiliza el sistema dominante (que negaba el valor de los eruditos y escritores femeninos) para afirmar su propia inteligencia y valor. Dado que los hombres crean lo racional, ella utiliza sus propios argumentos para demostrar que están equivocados: “She insisted that any conception of the life of the spirit that excluded women and accorded them a lesser place or assumed their subordination could not be demonstrated through rational argument” (82)

Los objetivos del presente estudio han sido muchos. Uno es minimizar la distancia entre el texto y textil mediante el análisis de la literatura, y formar una conexión narrativa entre las obras de Sor Juana Inés de la Cruz, Gloria Anzaldúa, y Sandra Cisneros. Además, el estudio explora cómo la historia y la naturaleza del rebozo mexicano se relacionan con las obras de las tres autoras, y como el acto de tejer es semejante al acto de escribir. Ambos artes pueden esconderse o protegerse, y ambos son equipados para recuperar el poder femenino. Gloria Anzaldúa dice, “culture (read males) professes to protect women. Actually it keeps women in rigidly defined roles” (Anzaldúa, 39). Ella también ha dicho que su libro *Borderlands* en sí es un mosaico, “a weaving pattern, thin here, thick there” (Anzaldúa, 88). Como un mosaico, en este estudio trate de combinar varias ideas para formar una tela intrincada. El hilo narrativo común a través del estudio se basa en la apropiación de la mente, el cuerpo, el alma, y el espacio femenino. Durante todo, la teoría crítica y feminista, las perspectivas de retórica, las historias y tradiciones de América Latina, los roles de género, y las estrategias narrativas han informado la presentación de ideas. También he tratado de sintetizar estas ideas de la racionalidad y el conocimiento con las obras de Sor Juana Inés de la Cruz, Gloria Anzaldúa, y Sandra Cisneros. Lo que todas estas autoras hacen es iluminar la injusticia que experimentan las escritoras latinoamericanas. Lo hacen a través de autohistorias y personajes femeninos que muestran la desigualdad en la sociedad latinoamericana, especialmente en México y los Estados Unidos.

NOTAS

ⁱ El alma a menudo pertenece a la mente, especialmente en el caso de Sor Juana, para quien escribir fue un acto religioso. En el caso de *Caramelo*, el alma se asocia con la memoria. Por la fluidez del alma, no elaboro mucho en esta zona en este proyecto. Dicho esto, sería interesante examinar el rol del alma en las obras de las tres autoras.

ⁱⁱ Esta visión del siglo de oro es la de Paz; su opinión sobre la poesía de este tiempo ha sido contestado y no debe ser interpretado como “hecho.”

ⁱⁱⁱ Sería interesante investigar más la asociación con el escepticismo y los escritos de Pirron; es posible que Sor Juana había leído sus obras antes de escribir los poemas en este estudio.

^{iv} Hay mucha evidencia que sugiere que Sor Juana era lesbiana, y también hay mucho que podría ser dicho sobre la desviación de las normas de la sexualidad (que, especialmente en la época de Sor Juana, eran muy fijas) y la asociación entre género y sexualidad. Monique Wittig argumenta en su ensayo “One is Not Born a Woman” (1981) que “the refusal to become (or to remain) heterosexual always meant to refuse to become a man or a woman, consciously or not. For a lesbian this [...] is the refusal of the economic, ideological, and political power of a man” (363). Esto es solo un ejemplo de cómo uno podría explorar la idea de la sexualidad de Sor Juana, y cómo su sexualidad relaciona con la idea de masculinidad. En “Sexual Violence in the Politics and Policies of Conquest: Amerindian Women and the Spanish Conquest of Alta California,” Cherrie Moraga está citada diciendo: “For women, lesbians and gay men, land is that physical mass called our bodies. Throughout “las Americas,” all these “lands” remain under occupation by an Anglo-centric, patriarchal, imperialist United States” (50).

^v Véase nota ii

^{vi} En “In Search of the Feminine Voice: Feminist Discourse in Contemporary Latin American Literature” por Alina Camacho-Gingerich, la autora refiere a muchas escritoras de la época colonial en América, como Madre Castillo y Jeronima de Velasco. Ángel y Kate Flores también exploran la poesía de varias mujeres en la época colonial en su libro, *The Defiant Muse: Hispanic Feminist Poems from the Middle Ages to the Present* (1986). Sor Juana vio sí misma como continuación de un linaje de mujeres ingeniosas; en su *Respuesta*, cita la influencia de Debora, la reina de Saba, Ester, Rahab, Ana, Sibil, Minerva, Cenobia, Aspasia Milesia, y Santa Catarina. Cita la escritura de Falconia, Dona Isabel y Eustochium (Arenal y Powell, 76-78).

^{vii} Si Sor Juana aceptaba la premisa de que era ella misma un genio, tal vez no sintiera mayor solidaridad con las mujeres de su época.

^{viii} A veces, Anzaldúa presenta información que es históricamente errónea. Cuando ella escribió *Borderlands/La Frontera* en 1987 es posible que su suposición sobre la historia

de los seres humanos en Texas era considerada correcta; ahora ha sido negado. Para este estudio, tales datos y hechos antropológicos no importan tanto como la manera en que la autora los interpreta. En el caso de la historia Azteca/Mexica, lo que importa para este proyecto es la conexión que Anzaldúa forma entre su propia historia y la de la tierra y sus antepasados.

^{ix} Puede existir una contradicción entre lo que Anzaldúa describe como la resistencia de la mujer india, y la subyugación de las mujeres a tres roles típicos. Creo que el argumento de Anzaldúa es que la historia de resistencia es usualmente eclipsado por las historias creadas por la hegemonía.

^x Podría contrastar con lo que Nestor Garcia Canclini argumenta sobre la hibridez cultural en sus obras, que son a menudo consideradas como puntos de referencia sobre los estudios de la hibridez y el mestizaje.

^{xi} *Caramelo* inspira cierto tipo de auto-educación. Según Gutiérrez y Muhs, la publicación de *Caramelo* influyó directamente en la publicación de innumerables sitios de Internet dedicados a personajes y lugares mencionados en la novela. Gutiérrez y Muhs observa que muchos lectores de la novela “frequent the Internet in order to understand the culturally rich undertones of the novel” (Gutiérrez y Muhs, 24).

^{xii} Después de haber comparado las versiones en español e inglés del libro, me encontré que la versión en español pierde parte del bilingüismo que la versión en inglés presenta. El lector de *Caramelo* en inglés se acostumbra a frases, oraciones, a veces incluso canciones, siendo escritas completamente en español. La frecuencia con la que aparece este bilingüismo se tambalea en la versión española. Aparte de esta diferencia lingüística, las dos versiones son casi idénticas. La traducción es casi palabra por palabra, y aunque la lectura (en general) en español es muy diferente a la lectura en inglés, he optado por citar la versión en inglés en este estudio.

^{xiii} En “Little Miracles, Kept Promises,” Cisneros presenta veintidós increíblemente variadas perspectivas de personajes México-americanos. Si bien las perspectivas varían y representan diferentes grupos de edades y géneros, también todos expresan algún tipo de “nepantla.” Uno de los personajes es una pintora y es más propensa a participar en el discurso utilizando el silencio, que Helene Carol Weldt-Basson argumenta en su libro *Subversive Silences: Nonverbal Expression and Implicit Narrative Strategies in the Works of Latin American Women Writers* (Weldt-Basson, 208). La inferencia de Weldt-Basson sobre el uso del silencio en esta historia es interesante, sobre todo en el contexto de las reflexiones de Gloria Anzaldúa sobre el mismo tema.

^{xiv} En el poema “We Called Them Greasers,” Gloria Anzaldúa escribe desde la perspectiva de un hombre blanco que golpea y viola a una mujer mexicana (o una mujer de descendencia mexicana, no está claro). Este poema muestra la barbarie del hombre, que se supone que es el faro de la moral y de la racionalidad, de acuerdo con la historia aceptada. Bornstein-Gómez dice, “the poem presents the history behind the history; the underside of the conquest” (Bornstein-Gómez, 50). En muchos sentidos, todas las autoras

presentadas en este estudio han tratado de reconfigurar las historias dominantes, del mismo modo que Anzaldua hizo en “We Called Them Greasers.”

OBRAS CITADAS

- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: the new mestiza*. San Francisco: Spinsters/Aunt Lute, 1987. Print.
- Arenal, Electa and Powell, Amanda. *The Answer: Expanded Edition Including Sor Filotea's Letter and New Selected Poems*. New York: Feminist Press at the City University of New York, 2009. Print.
- Bornstein-Gómez, Miriam. "Gloria Anzaldúa: Borders of Knowledge and (re) Signification". *Confluencia* 26.1 (2010): 46–55. Web.
<http://www.jstor.org/stable/27923475>
- Browdy de Hernandez, Jennifer. *Women Writing Resistance: Essays on Latin America and the Caribbean*. Cambridge, Mass: South End Press, 2003. Print.
- Christian, Karen. *Show and tell identity as performance in U.S. Latina/o fiction*. Albuquerque, N.M: University of New Mexico Press, 1997. Print.
- Cisneros, Sandra. *Caramelo, or, Puro cuento: A novel*. New York Knopf, 2002. Print
- De la Cruz, Sor Juana Inés. "Finjamos que soy feliz". *Poesías escogidas de Sor Juana Inés de La Cruz (la Décima Musa Mejicana): Precedidas de su biografía, notas bibliográficas y juicios críticos de escritores españoles y americanos*. 2. ed. Elías de Molins, Antonio. Barcelona: Casa Editorial Araluce, 1901. pp 35-38.
- Johnson, Julie Greer. *Women in Colonial Spanish American Literature: literary images*. Westport, Conn: Greenwood Press, 1983. Print.
- Jones, Anny, and Catherine Davies. *Latin American Women's Writing: feminist readings in theory and crisis*. Oxford England New York: Clarendon Press Oxford University Press, 1996. Print.
- Keating, AnaLouise. *Entre Mundos/Among Worlds: new perspectives on Gloria E. Anzaldúa*. New York: Palgrave Macmillan, 2005. Print.
- Keating, AnaLouise (2006). "From Borderlands and New Mestizas to Nepantlas and Nepantleras: Anzaldúan Theories for Social Change". *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge* (Ahead Publishing House) IV. ISSN 1540-5699. Retrieved 09 November 2015.
- Ludmer, Josefina. "Las tretas del débil". *La sartén Por El Mango*. Gonzalez, Patricia Elena. Rio Piedras, P.R.: Ediciones Huracán, 1985. Print.

Merrim, Stephanie. *Feminist perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*. Detroit: Wayne State University Press, 1991. Print.

Merrim, Stephanie. *Early modern women's writing and Sor Juana Inés de la Cruz*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1999. Print.

Milligan, Bryce, Mary G. Milligan, and Angela Hoyos. *Floriscanto sí! : a collection of Latina poetry*. New York, New York: Penguin Books, 1998. Print.

Muhs, Gabriella Gutiérrez y. "Rebozos, Our Cultural Blankets." *Voces: A Journal of Chicana/Latina Studies* 3, no. 1/2 (April 1, 2001): 134–49

Olmos, Gabriela. "Los oficios ocultos del rebozo". *Artes de México* 90 (2008): 66–69. Web. <http://www.jstor.org/stable/24317350>

de Orellana, Margarita. "Para llevarlo bien puesto". *Artes de México* 90 (2008): 6–7. Web. <http://www.jstor.org/stable/24317341>

Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz, o, Las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. Print.

Ruíz, Vicki, and Virginia Korrol. *Latinas in the United States a historical encyclopedia*. Bloomington: Indiana University Press, 2006. Print.

Schaefer, Claudia. *Textured Lives: women, art, and representation in modern Mexico*. Tucson: University of Arizona Press, 1992. Print.

Schüssler, Elisabeth Fiorenza. "Feminist Spirituality, Christian Identity, and Catholic Vision," 142

Schwartz, Stuart B., ed. *Victors and Vanquished: Spanish and Nahua Views of the Conquest of Mexico*. The Bedford Series in History and Culture. Boston: Bedford/St. Martin's, 2000

Segre, Erica. *Intersected Identities: Strategies of Visualisation in Nineteenth- and Twentieth-Century Mexican Culture*. Remapping Cultural History, v. 5. New York: Berghahn Books, 2007

Turok, Marta. "Bolitas, palomos y caramelos de Santa María del Río". *Artes de México* 90 (2008): 56–65. Web. <http://www.jstor.org/stable/24317349>

Valdés, María. *The shattered mirror : representations of women in Mexican literature*. Austin: University of Texas Press, 1998. Print.

Vidal, Hernán. *Cultural and historical grounding for Hispanic and Luso-Brazilian feminist literary criticism*. Minneapolis, Minn: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989. Print.

Weldt-Basson, Helene C. *Subversive silences : nonverbal expression and implicit narrative strategies in the works of Latin American women writers*. Madison N.J: Fairleigh Dickinson University Press, 2009. Print.

Yanes, Emma. “Manos tradicionales de tenancingo”. *Artes de México* 90 (2008): 24–37. Web. <http://www.jstor.org/stable/24317345>

Yturbide, Teresa Castelló. “Una geografía del rebozo”. *Artes de México* 90 (2008): 10–21. Web. <http://www.jstor.org/stable/24317343>

Yturbide, Teresa Castelló, and Patricia Meade. “Rebozos Mexicanos En El Extranjero”. *Artes de México* 90 (2008): 70–71. Web. <http://www.jstor.org/stable/24317351>

APÉNDICE

Poema 1/ Esos versos, lector mío

Esos versos, lector mío,
que a tu deleite consagro,
y sólo tienen de buenos
conocer yo que son malos,
ni disputártelos quiero,
ni quiero recomendarlos,
porque eso fuera querer
hacer de ellos mucho caso.

No agradecido te busco:
pues no debes, bien mirado,
estimar lo que yo nunca
juzgué que fuera a tus manos.
En tu libertad te pongo,
si quisieras censurarlos;
pues de que, al cabo, te estás
en ella, estoy muy al cabo.

No hay cosa más libre que
el entendimiento humano;
pues lo que Dios no violenta,
¿por qué yo he de violentarlo?

Di cuanto quisieras de ellos,
que, cuanto más inhumano
me los mordieras, entonces
me quedas más obligado,
pues le debes a mi musa
el más sazonado plato
(que es el murmurar), según
un adagio cortesano.
Y siempre te sirvo, pues,
o te agrado, o no te agrado:
si te agrado, te diviertes;
murmuras, si no te cuadro.

Bien pudiera yo decirte
por disculpa, que no ha dado
lugar para corregirlos
la priesa de los traslados;
que van de diversas letras,
y que algunos, de muchachos,

matan de suerte el sentido
que es cadáver el vocablo;
y que, cuando los he hecho,
ha sido en el corto espacio
que ferian al ocio las
precisiones de mi estado;
que tengo poca salud
y continuos embarazos,
tales, que aun diciendo esto,
llevo la pluma trotando.

Pero todo eso no sirve,
pues pensarás que me jacto
de que quizá fueran buenos
a haberlos hecho despacio;
y no quiero que tal creas,
sino sólo que es el darlos
a la luz, tan sólo por
obedecer un mandato.

Esto es, si gustas creerlo,
que sobre eso no me mato,
pues al cabo harás lo que
se te pusiere en los cascós.
Y adiós, que esto no es más de
darte la muestra del paño:
si no te agrada la pieza,
no desenvuelvas el fardo.

Romance 2/ Finjamos que soy feliz

Finjamos que soy feliz,
triste pensamiento, un rato;
quizá prodréis persuadirme,
aunque yo sé lo contrario,
que pues sólo en la aprehensión
dicen que estriban los daños,
si os imagináis dichoso
no seréis tan desdichado.

Sírvame el entendimiento
alguna vez de descanso,
y no siempre esté el ingenio
con el provecho encontrado.
Todo el mundo es opiniones
de pareceres tan varios,
que lo que el uno que es negro
el otro prueba que es blanco.

A unos sirve de atractivo
lo que otro concibe enfado;
y lo que éste por alivio,
aquél tiene por trabajo.

El que está triste, censura
al alegre de liviano;
y el que esta alegre se burla
de ver al triste penando.

Los dos filósofos griegos
bien esta verdad probaron:
pues lo que en el uno risa,
causaba en el otro llanto.

Célebre su oposición
ha sido por siglos tantos,
sin que cuál acertó, esté
hasta agora averiguado.

Antes, en sus dos banderas
el mundo todo alistado,
conforme el humor le dicta,
sigue cada cual el bando.

Uno dice que de risa
sólo es digno el mundo vario;
y otro, que sus infortunios
son sólo para llorados.

Para todo se halla prueba
y razón en qué fundarlo;
y no hay razón para nada,
de haber razón para tanto.

Todos son iguales jueces;
y siendo iguales y varios,
no hay quien pueda decidir
cuál es lo más acertado.

Pues, si no hay quien lo sentencie,
¿por qué pensáis, vos, errado,
que os cometió Dios a vos
la decisión de los casos?

O ¿por qué, contra vos mismo,
severamente inhumano,
entre lo amargo y lo dulce,
queréis elegir lo amargo?

Si es mío mi entendimiento,
¿por qué siempre he de encontrarlo
tan torpe para el alivio,
tan agudo para el daño?

El discurso es un acero
que sirve para ambos cabos:
de dar muerte, por la punta,
por el pomo, de resguardo.

Si vos, sabiendo el peligro
queréis por la punta usarlo,
¿qué culpa tiene el acero
del mal uso de la mano?

No es saber, saber hacer
discursos sutiles, vanos;
que el saber consiste sólo
en elegir lo más sano.

Especular las desdichas
y examinar los presagios,
sólo sirve de que el mal
crezca con anticiparlo.

En los trabajos futuros,
la atención, sutilizando,
más formidable que el riesgo
suele fingir el amago.

Qué feliz es la ignorancia
del que, indoctamente sabio,
halla de lo que padece,
en lo que ignora, sagrado!

No siempre suben seguros
vuelos del ingenio osados,
que buscan trono en el fuego
y hallan sepulcro en el llanto.

También es vicio el saber,
que si no se va atajando,
cuando menos se conoce
es más nocivo el estrago;
y si el vuelo no le abaten,
en sutilezas cebado,
por cuidar de lo curioso
olvida lo necesario.

Si culta mano no impide
crecer al árbol copado,
quita la sustancia al fruto
la locura de los ramos.

Si andar a nave ligera
no estorba lastre pesado,
sirve el vuelo de que sea
el precipicio más alto.

En amenidad inútil,
¿qué importa al florido campo,
si no halla fruto el otoño,
que ostente flores el mayo?

¿De qué sirve al ingenio
el producir muchos partos,

si a la multitud se sigue
el malogro de abortarlos?

Y a esta desdicha por fuerza
ha de seguirse el fracaso
de quedar el que produce,
si no muerto, lastimado.

El ingenio es como el fuego,
que, con la materia ingrato,
tanto la consume más
cuando él se ostenta más claro.

Es de su propio Señor
tan rebelado vasallo,
que convierte en sus ofensas
las armas de su resguardo.

Este pésimo ejercicio,
este duro afán pesado,
a los ojos de los hombres
dio Dios para ejercitarlos.

¿Qué loca ambición nos lleva
de nosotros olvidados?
Si es para vivir tan poco,
¿de qué sirve saber tanto?
¡Oh, si como hay de saber,
hubiera algún seminario
o escuela donde a ignorar
se enseñaran los trabajos!

¡Qué felizmente viviera
el que, flojamente cauto,
burlara las amenazas
del influjo de los astros!

Aprendamos a ignorar,
pensamiento, pues hallamos
que cuanto añadido al discurso,
tanto le usurpo a los años.

Poema 322/ Villancico XI/ Érase una niña

Érase una Niña
como digo a usté,
cuyos años eran,
ocho sobre diez.
Esperen, aguarden,
que yo lo diré.

Ésta (qué sé yo,
cómo pudo ser),
dizque supo mucho,
aunque era mujer.
Esperen, aguarden,
que yo lo diré.

Porque, como dizque
dice no sé quién,
ellas sólo saben
hilar y coser...
Esperen, aguarden,
que yo lo diré.

Pues ésta, a hombres grandes
pudo convencer;
que a un chico, cualquiera
lo sabe envolver.
Esperen, aguarden,
que yo lo diré.

Y aun una santita
dizque era también,
sin que le estorbase
para ello el saber.
Esperen, aguarden,
que yo lo diré.

Pues como Patillas
no duerme, al saber
que era santa y docta,
se hizo un Lucifer.
Esperen, aguarden,
que yo lo diré.

Porque tiene el Diablo
esto de saber,

que hay mujer que sepa
más que supo él.
Esperen, aguarden,
que yo lo diré.

Pues con esto, ¿qué hace?
Viene, y tienta a un rey,
que a ella la tentara
a dejar su ley.
Esperen, aguarden,
que yo lo diré.

Tentóla de recio;
mas ella, pardiez,
se dejó morir
antes que vencer.
Esperen, aguarden,
que yo lo diré.

No pescuden más,
porque más no sé,
de que es Catarina,
para siempre. Amén.

To live in the Borderlands means you

are neither hispana india negra espanola
ni gabacha, eres mestiza, mulata, half-breed
caught in the crossfire between camps
while carrying all five races on your back
not knowing which side to turn to, run from;

To live in the Borderlands means knowing
that the india in you, betrayed for 500 years,
is no longer speaking to you,
that mexicanas call you rajetas,
that denying the Anglo inside you
is as bad as having denied the Indian or Black;

Cuando vives en la frontera
people walk through you, the wind steals your voice,
you're a burra, buey, scapegoat,
forerunner of a new race,
half and half - both woman and man, neither -
a new gender;

To live in the Borderlands means to
put chile in the borscht,
eat whole wheat tortillas,
speak tex-mex with a brooklyn accent;
be stopped by la migra at the border checkpoints;

Living in the Borderlands means you fight hard to
resist the gold elixir beckoning from the bottle,
the pull of the gun barrel,
the rope crushing the hollow of your throat;

In the Borderlands
you are the battleground
where enemies are kin to each other;
you are at home, a stranger,
the border disputes have been settled
the volley of shots have shattered the truce
you are wounded, lost in action
dead, fighting back;

To live in the Borderlands means
the mill with the razor white teeth wants to shred off
your olive-red skin, crush out the kernel, your heart

pound you pinch you roll you out
smelling like white bread but dead;

To survive the Borderlands
you must live sin fronteras
be a crossroads.

No se raje, chicanita

No se raje mi prietita,
apriétese la faja aguántese.
Su linaje es antiguísimo,
sus raíces como las de los mesquites,
bien plantadas, horadando bajo tierra
a esa corriente, el alma de tierra madre-
tu origen.

Sí m'ijita, su gente se creó en los ranchos
aquí en el Valle cerquita del río Grande
en la mera frontera.
en el tiempo antes de los gabachos
cuando Tejas era México
De los primeros vaqueros descendiste
allá en los Vergeles, en Jesús María- tierra Dávila
Mujeres fuertísimas te crearon:
tu mamá, mi hermana, mi madre, y yo.

Y sí, nos han quitado las tierras.
Ya no nos queda ni el camposanto
donde enterraron a Don Urbano, tu vis-visabuelo.
Tiempos duros como pastura los cargamos
derechitas caminamos.

Pero nunca nos quitarán ese orgullo
de ser mexicana-Chicana-tejana
ni el espíritu indio.
Y cuando los gringos se acaban-
mira como se matan unos a los otros-
aquí vamos a parecer
con los horned toads y los lagartijos
survivors del First Fire Age, el Quinto Sol.

Quizá muriéndonos de hambre como siempre
pero una nueva especie
piel entre negra y bronce
segunda pestaña bajo la primera
con el poder de mirar al sol ojos desnudos.
Y vivas, m'ijita, retevivas.

Sí, se me hace que en unos cuantos años o siglos
la Raza se levantará, lengua intacta
cargando lo mejor de todas las culturas.
Esa víbora dormida, la rebeldía, saltará.

Como cuero viejo caerá la esclavitud
de obedecer, de callar, de aceptar.
Como víbora relampagueando nos moveremos, mujercita.
¡Ya véras!

