

University of Kentucky

UKnowledge

Theses and Dissertations--Hispanic Studies

Hispanic Studies

2020

EL BILDUNGSROMAN FEMENINO MEXICANO: NUEVAS PERSPECTIVAS DE LA NOVELA DE FORMACIÓN FEMENINA FRONTERIZA

Yorki Junior Encalada Egúsquiza

University of Kentucky, encyorki@hotmail.com

Author ORCID Identifier:

 <https://orcid.org/0000-0001-8573-0034>

Digital Object Identifier: <https://doi.org/10.13023/etd.2020.416>

[Right click to open a feedback form in a new tab to let us know how this document benefits you.](#)

Recommended Citation

Encalada Egúsquiza, Yorki Junior, "EL BILDUNGSROMAN FEMENINO MEXICANO: NUEVAS PERSPECTIVAS DE LA NOVELA DE FORMACIÓN FEMENINA FRONTERIZA" (2020). *Theses and Dissertations--Hispanic Studies*. 46.

https://uknowledge.uky.edu/hisp_etds/46

This Doctoral Dissertation is brought to you for free and open access by the Hispanic Studies at UKnowledge. It has been accepted for inclusion in Theses and Dissertations--Hispanic Studies by an authorized administrator of UKnowledge. For more information, please contact UKnowledge@lsv.uky.edu.

STUDENT AGREEMENT:

I represent that my thesis or dissertation and abstract are my original work. Proper attribution has been given to all outside sources. I understand that I am solely responsible for obtaining any needed copyright permissions. I have obtained needed written permission statement(s) from the owner(s) of each third-party copyrighted matter to be included in my work, allowing electronic distribution (if such use is not permitted by the fair use doctrine) which will be submitted to UKnowledge as Additional File.

I hereby grant to The University of Kentucky and its agents the irrevocable, non-exclusive, and royalty-free license to archive and make accessible my work in whole or in part in all forms of media, now or hereafter known. I agree that the document mentioned above may be made available immediately for worldwide access unless an embargo applies.

I retain all other ownership rights to the copyright of my work. I also retain the right to use in future works (such as articles or books) all or part of my work. I understand that I am free to register the copyright to my work.

REVIEW, APPROVAL AND ACCEPTANCE

The document mentioned above has been reviewed and accepted by the student's advisor, on behalf of the advisory committee, and by the Director of Graduate Studies (DGS), on behalf of the program; we verify that this is the final, approved version of the student's thesis including all changes required by the advisory committee. The undersigned agree to abide by the statements above.

Yorki Junior Encalada Egúsquiza, Student

Dr. Susan Carvalho, Major Professor

Dr. Dierdra Reber, Director of Graduate Studies

EL BILDUNGSROMAN FEMENINO MEXICANO:
NUEVAS PERSPECTIVAS DE LA NOVELA DE FORMACIÓN
FEMENINA FRONTERIZA

DISSERTATION

A dissertation submitted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the
College of Arts and Sciences
at the University of Kentucky

By

Yorki Junior Encalada Egúsquiza
Lexington, Kentucky

Director: Dr. Susan Carvalho, Professor of Hispanic Studies
Lexington, Kentucky

2020

Copyright © Yorki Junior Encalada Egúsquiza 2020
<https://orcid.org/0000-0001-8573-0034>

ABSTRACT OF DISSERTATION

EL BILDUNGSROMAN FEMENINO MEXICANO: NUEVAS PERSPECTIVAS DE LA NOVELA DE FORMACIÓN FEMENINA FRONTERIZA

The late 20th and early 21st centuries have not only favored a steady growth in Chicana literary production but have also revealed an alternative identity of the Mexican American border woman, the meXicana. Rosa Linda Fregoso, in *MeXicana Encounters* (2003), coins and defines this term as “the interface between Mexicana and Chicana,” and employs it to examine the experiences and representations of Mexicanas and Chicanas without eliminating the differences between them. This study borrows this term but uses it specifically to describe North American women of Mexican origin whose identities and border-crossing experiences make it difficult to solely identify them as members of one of these two groups. With this in mind, this dissertation explores the representations and characteristics of the meXicana *Bildungsroman*, the coming-of-age story of women who are not recognizably Mexicana or Chicana, in the works of two meXicana writers: *Santitos* (1999) and *Transportes González e Hija* (2005) by María Amparo Escandón, and *A través de cien montañas* (2006) and *La distancia entre nosotros* (2013) by Reyna Grande. Since the works of these two authors have been usually understood and analyzed as Chicana literature, this study also contrasts them to the more typical Chicana *Bildungsroman* that Roberta Fernández presents in her novel *Fronterizas: Una novela en seis cuentos* (2001) in order to make a case for a new subgenre of the border woman coming-of-age story that does not align with the Chicana *Bildungsroman*.

Through the scope of gender, spatial, border, and postcolonial studies, this dissertation examines how Escandón and Grande construct *Bildungen* which question and expand traditional understandings of mestiza consciousness, the Mexican-U.S. American border, and the role of female communities. In doing so, this project argues that the main characteristics of the meXicana *Bildungsroman* are: the acceptance of an ambiguous identity as a result of overcoming feelings of loss, regret or trauma through the acquisition of a new mestiza consciousness, the transit through the Mexican-U.S. American borderlands (an area that is presented as a space of resistance and liberation), and the formation of meXicana communities which play a key role in the blossoming of the protagonists. Finally, this project also argues that the MeXicana *Bildungsromane* which these two authors present differ significantly from each other due to the writers’ distinct

upbringings and personal immigration stories. While Escandón relies heavily on closed spaces to represent the Mexican-U.S. American border, and aims to challenge patriarchal discourses of gender and female autonomy in idealized communities, Grande constantly places her protagonists right at the border, while questioning official capitalist discourses on immigration with a transnational lens to humanize the figure of the undocumented immigrant.

KEYWORDS: U.S.-Mexico border, *Bildungsroman*, meXicana, community, consciousness

Yorki Junior Encalada Egúsquiza

09/28/2020

Date

EL BILDUNGSROMAN FEMENINO MEXICANO:
NUEVAS PERSPECTIVAS DE LA NOVELA DE FORMACIÓN
FEMENINA FRONTERIZA

By
Yorki Junior Encalada Egúsquiza

Dr. Susan Carvalho

Director of Dissertation

Dr. Dierdra Reber

Director of Graduate Studies

09/28/2020

Date

Para Yorki A., Eva, Magaly, Ángel,
Brian, & Sancho.

RECONOCIMIENTOS

Quiero agradecer y reconocer el apoyo incondicional de la directora de esta disertación, la Dra. Susan Carvalho. Por sus clases, las cuales me señalaron el camino al tema de este proyecto. Por sus consejos, dirección y paciencia; así como por la libertad y compasión que me brindó para escribir y completar esta disertación. Le estaré siempre agradecido por ello. También quiero agradecer a los demás miembros de mi comité por guiarme a lo largo de este camino: a la Dra. Carmen Moreno-Nuño por sus enseñanzas en las aulas y sus consejos como DGS; a la Dra. Cristina Alcalde, mi compatriota, por las muchas lecturas y conceptos teóricos que fueron bastante útiles en este proyecto; al Dr. Haralambos Symeonidis por sus amenos seminarios de lingüística que me ayudaron a entender mejor las peculiaridades del español en contacto con el inglés que estas autoras exhiben en sus escritos; y al Dr. Tad Mutersbaugh por su lectura detallada de este proyecto.

Extiendo mi agradecimiento al profesorado del departamento de Hispanic Studies de la Universidad de Kentucky por sus enseñanzas y respaldo. Quiero agradecer especialmente a la Dra. Yanira Paz y a la Dra. Irene Chico-Wyatt, cuyas palabras de aliento y valiosos consejos me han hecho un mejor educador y profesional.

Este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo y el amor incondicional de mis padres, quienes me dieron la libertad de dejar el nido familiar y mi país a temprana edad, e incluso en la distancia no dejaron de velar y orar por mí y mis estudios. Agradezco infinitamente a mi madre por inculcarme el amor a las letras y la enseñanza, y a mi padre por ser un ejemplo de perseverancia, integridad y sacrificio. A mi hermana Magaly por ser mi segunda madre, y a mi hermano Ángel por alentarme desde lejos en todo momento. I also want to thank the person responsible for getting me here today, my husband Brian,

who always believed in me, being my port in the storm, my shield in the battle, and my main cheerleader.

TABLA DE CONTENIDOS

RECONOCIMIENTOS.....	iii
CAPÍTULO 1 - INTRODUCCIÓN: Ni chicano ni mexicano: El <i>Bildungsroman</i> femenino meXicano	1
I. La tesis	1
II. Selección de los textos y estructura del proyecto	3
III. Marco teórico y analítico	7
III.A. Los <i>Bildungsromane</i> femeninos chicano y meXicano.....	9
III.B. “La nueva” New Mestiza Consciousness	12
III.C. Fronteras como espacios de resistencia, formación y liberación	14
III.D. Comunidades femeninas chicanas, mexicanas, y meXicanas.....	17
IV. Resumen de los capítulos.....	20
CAPÍTULO 2: Superando fronteras: La valoración de las expresiones culturales y el desarrollo de comunidades femeninas en <i>Fronterizas: Una novela en seis cuentos</i> (2001) de Roberta Fernández	24
I. Introducción	24
II. Adquisición de una nueva consciencia mestiza a través de la valoración del arte comunitario	28
III. La creación literaria fronteriza como espacio de resistencia y formación.....	45
IV. El desarrollo de la comunidad femenina fronteriza hacia una conciliación de subjetividades femeninas	63
V. Conclusiones.....	76
CAPÍTULO 3: Nueva "New Mestiza Consciousness," heterotopías y comadres fronterizas: Aproximaciones al <i>Bildungsroman</i> femenino meXicano de María Amparo Escandón	78
I. Introducción	78
II. La meXicana de Escandón y una nueva “New Mestiza Consciousness”	86
III. Heterotopías fronterizas como espacios de liberación.....	106
IV. Comunidades y comadres meXicanas	130
V. Conclusiones.....	151

CAPÍTULO 4: Transnacionalismo, frontera repetitiva y solidaridad femenina anticapitalista: Aproximaciones al <i>Bildungsroman femenino</i> meXicano de Reyna Grande	154
I. Introducción	154
II. Experiencias fronterizas meXicanas y una nueva consciencia mestiza transnacional	163
III. MeXicanas portadoras, y frontera repetitiva como espacio de resistencia y formación	183
IV. Solidaridad transnacional, crítica anticapitalista y comunidades meXicanas sin fronteras	207
V. Conclusiones	224
CONCLUSIONES	227
OBRAS CITADAS.....	236
VITA	248

Capítulo 1 – Introducción

Ni chicano ni mexicano: El *Bildungsroman* femenino meXicano

“Hay tantísimas fronteras que dividen a la gente, pero por cada frontera existe también un puente.”¹ – Gina Valdés.

I. La tesis

El *Bildungsroman* femenino es un género literario muy versátil, pues en mi investigación he visto que sus características dependen mucho del contexto social, cultural e histórico que envuelven a las escritoras que lo producen. En el contexto mexicano-estadounidense, el *Bildungsroman* femenino se ha centrado mayormente en describir el desarrollo de la mujer chicana.² Esto se debe al mayor acceso de la mujer chicana a la educación superior desde la segunda mitad del siglo XX, su activismo durante el Movimiento Chicano, y su posterior lucha por desafiar los discursos oficiales que la oprimían dentro de este movimiento. No obstante, este florecimiento literario, especialmente a finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI, también ha revelado una identidad alternativa de la mujer de origen mexicano en Estados Unidos: La meXicana – la mujer fronteriza cuyas identidades y vivencias hacen difícil reconocerla como chicana o mexicana. De este modo, este proyecto explora las representaciones y características del *Bildungsroman* femenino meXicano en las obras de dos escritoras meXicanas: *Santitos* (1999) y *Transportes González e Hija* (2005) de María Amparo Escandón, y *A través de cien montañas* (2006) y *La distancia entre nosotros* (2013) de Reyna Grande.

¹ De *Puentes y fronteras: Bridges and Borders* (2).

² Los estudios sobre el *Bildungsroman* femenino en el contexto mexicano-estadounidense se han centrado mayormente en autoras chicanas como Sandra Cisneros, Estela Portillo, Norma Elia Cantú, etc.

Empleando teoría fronteriza, espacial, postcolonial, y de género, esta disertación examina cómo Escandón y Grande construyen *Bildungen* que cuestionan ideas tradicionales de la consciencia mestiza, la frontera mexicano-estadounidense, y el rol de las comunidades femeninas de apoyo. Analizando estas obras, este estudio busca realizar lo siguiente:

1. Primero, debido a que las obras de Escandón y Grande hasta el momento han sido analizadas únicamente como literatura chicana, este estudio las contrasta con un *Bildungsroman* femenino chicano típico, como el que Roberta Fernández presenta en su novela *Fronterizas: Una novela en seis cuentos* (2001). El análisis de la obra de Fernández, y su posterior contraste con las obras de Escandón y Grande, explica por qué las obras de estas dos últimas autoras deben estudiarse como *Bildungsromane* femeninos meXicanos y no chicanos. De este modo, este estudio presenta nuevas perspectivas de la novela de formación fronteriza femenina.
2. Además, este estudio arguye que las tres características distintivas del *Bildungsroman* femenino meXicano son: 1) la aceptación de una identidad ambigua como resultado de la superación de sentimientos de pérdida, arrepentimiento o trauma, 2) el tránsito de la protagonista por la frontera mexicano-estadounidense, la cual se revela como un espacio de resistencia y liberación, y 3) la formación de comunidades meXicanas que juegan un rol fundamental en el desarrollo de las protagonistas.
3. Finalmente, este proyecto arguye que las manifestaciones de las características de los *Bildungsromane* femeninos meXicanos que Escandón y Grande presentan difieren entre sí porque ellas escriben desde sus propias experiencias, dado que ellas deciden incorporar datos autobiográficos en sus obras. Mientras Escandón,

quien cruza la frontera de una manera cándida cuando ya es adulta, busca desafiar el discurso patriarcal de género y autonomía femenina en comunidades femeninas idealizadas, Grande, quien cruza la frontera a los nueve años como indocumentada, cuestiona los discursos oficiales capitalistas sobre migración con un lente transnacional para humanizar al inmigrante indocumentado. De este modo, este estudio explora los lazos entre el *Bildungsroman* femenino mexicano y las experiencias vividas de las autoras.

II. Selección de los textos y estructura del proyecto

A pesar de que el interés por la literatura y la cultura fronteriza mexicano-estadounidense femenina ha aumentado en las últimas décadas, dicho interés ha ocurrido generalmente en el lado estadounidense de la frontera, centrándose mayormente en la literatura chicana. Esto se debe en gran parte al cuestionamiento del Movimiento Chicano que hace la mujer chicana en los años 70, para denunciar su opresión y silenciamiento dentro de este movimiento y sacar a la luz sus propias historias de agencia y lucha (Blackwell 31). Del lado mexicano, la producción literaria fronteriza femenina no ha recibido la atención merecida debido a que sus autoras han publicado sus obras mayormente en revistas, periódicos y panfletos locales, fuentes primarias que la crítica literaria muchas veces ignora para centrarse en novelas fronterizas, las cuales en su mayoría son todavía publicadas por hombres (Castillo y Tabuenca 7).³ Pese a ello, en la actualidad existe un pequeño grupo de autoras nacidas en México, como María Amparo

³ En la actualidad ya existen autoras mexicanas, como Rosario Sanmiguel y Amaranta Caballero, que están publicando novelas, poesía y cuentos fronterizos. Sin embargo, ellas todavía no son conocidas ni estudiadas como los autores masculinos fronterizos, como Yuri Herrera o Luis Humberto Crosthwaite, posiblemente porque sus producciones literarias aún no son tan numerosas como las de estos dos últimos autores.

Escandón y Reyna Grande, que escriben *Bildungsromane*, los cuales ya están siendo analizados modestamente por la crítica literaria. No obstante, esta crítica se hace mayormente en Estados Unidos, y casi siempre identifica estas obras como literatura chicana, aun cuando sus autoras no se consideran ni como chicanas ni como mexicanas.

Este problema de identificación da origen a este estudio, y por eso en él estos escritos se entienden y examinan como *Bildungsromane* femeninos meXicanos, ni mexicanos ni chicanos. Una característica que distingue a Escandón y a Grande de la mayoría de escritoras chicanas y mexicanas es su empleo de tanto el inglés como el español en su escritura. Ambas escriben primordialmente en inglés, lo cual las diferencia de otras escritoras mexicanas, como ellas mismas lo afirman⁴. Además, ellas aprendieron el español como primera lengua y traducen sus obras ellas mismas a este idioma, lo cual las distingue de la mayoría de escritoras chicanas, quienes muchas veces no traducen sus propios textos al español.⁵ De este modo, este estudio examina *Bildungsromane* femeninos fronterizos que no pueden clasificarse ni como literatura mexicana ni como literatura chicana, y que a la vez se escriben primeramente en inglés para luego ser traducidos al español por la autora misma, como criterio de selección. Hasta el momento María Amparo Escandón ha publicado sólo dos novelas, *Santitos* (1999) y *Transportes González e Hija* (2005), y ambas novelas se alinean a este criterio de selección. Por su lado, Reyna Grande ha publicado cuatro obras, pero solamente ha traducido al español

⁴ “A Conversation with Reyna Grande” (2019) y “A Conversation with María Amparo Escandón” (sin fecha). Es importante enfatizar que en este trabajo estudiaré las versiones en español de las obras de estas autoras.

⁵ Miguel López comenta que la limitada competencia lingüística en español de las escritoras chicanas se debe mayormente a que las políticas educativas estadounidenses de las últimas décadas desalentaban y, en muchos casos, prohibían el uso del español. López también observa que muchas escritoras chicanas tal vez prefieren escribir en inglés para alcanzar un público más amplio en Estados Unidos (36).

dos de ellas por sí misma – *A través de cien montañas* (2006) y *La distancia entre nosotros* (2013) – y por eso sólo estas dos obras se incluyen en este estudio.⁶

Debido a que hasta el momento estas cuatro obras han sido estudiadas como literatura chicana, este estudio también analiza un *Bildungsroman* femenino chicano como punto de partida, el cual sirve para hacer una comparación entre la narrativa femenina chicana y la meXicana, y distinguir así la una de la otra. Siguiendo el criterio de selección mencionado en el párrafo anterior, este estudio incluye la novela *Fronterizas: Una novela en seis cuentos* (2001) de Roberta Fernández, quien la publicó inicialmente en inglés bajo el nombre de *Intaglio: A Novel in Six Stories* (1990). Aunque las cinco novelas que conforman este estudio siguen el mismo criterio de selección en términos lingüísticos y de traducción, es importante aclarar que Roberta Fernández no es una escritora meXicana sino chicana, pues ella nació en Laredo, Texas, y se identifica como chicana de quinta generación. Además, *Fronterizas* forma parte de este estudio como novela *típica* chicana porque las características más saltantes del *Bildungsroman* femenino en esta obra concuerdan con las tres características más significativas del *Bildungsroman* femenino chicano que el crítico Spencer Herrera identifica, por lo que *Fronterizas* se presta como base para las comparaciones que haré en los siguientes capítulos.⁷

Desde sus sendas fechas de publicación, estas obras han captado cierta atención de la crítica literaria. No obstante, hasta el momento esta crítica no sólo ha ignorado las

⁶ *Dancing with Butterflies* (2009) todavía no ha sido traducido al español, y *A Dream Called Home* (2018) ha sido traducida al español por Víctor Uribe.

⁷ Spencer Herrera identifica estas tres características: La recreación del hogar como espacio poético y “blueprint for writing,” la recuperación de la historia familiar al honorar a antepasados femeninos, y el uso de meta-textos dentro de la narrativa primaria (285-6).

características meXicanas de estos *Bildungsromane*, sino que también ha catalogado erróneamente las obras de Escandón y Grande como literatura chicana. El presente trabajo busca llenar este vacío y corregir este error de catalogación, proponiendo a la vez una nueva perspectiva de la novela de formación fronteriza femenina. Además de alinearse con los criterios de selección, las obras que este trabajo examina también han sido escogidas debido a los temas que comparten entre sí, temas de identidad, navegación binacional, y solidaridad femenina. Es sustancial también mencionar que, aunque Escandón y Grande escriben sobre temas similares, las maneras en que cada una de ellas representa el *Bildungsroman* femenino meXicano difieren entre sí porque escriben desde sus propias experiencias, incorporando datos autobiográficos en sus obras.⁸

La estructura de este estudio se traza en base a las fechas de publicación de las obras en inglés, para dar atención a los contextos sociales e históricos de las autoras, por lo que se organiza en el siguiente orden: *Fronterizas: Una novela en seis cuentos* (1990), *Santitos* (1999), *Transportes González e Hija* (2005), *A través de cien montañas* (2006), y *La distancia entre nosotros* (2012). De esta manera, este estudio empieza con la novela chicana *Fronterizas*, la cual sirve para explorar cómo los tres puntos a examinar en este trabajo se manifiestan en un *Bildungsroman* femenino chicano, para luego contrastarlos con los del *Bildungsroman* femenino meXicano. Como *Santitos* y *Transportes González e Hija* fueron ambas escritas por María Amparo Escandón, estas obras se analizan en la siguiente sección, resaltando así la feminización del fenómeno migratorio, cuyo

⁸ Escandón comenta que su inspiración está “inside of me, in my memories, in my relationship[s],” afirmando que escribe “about [her] own issues,” ya que “the more personal [her] stories are, the more people [she] can connect with” (“An Interview”3). De manera similar, Grande, al comentar sobre sus obras, afirma que “my novels are very personal, and the materials I write about is drawn from my own experience,” y que al escribir sus memorias “[she] wanted to write the real story about [her] life before and after illegally immigrating to the US from Mexico” (Olivas).

incremento a lo largo de la frontera mexicano-estadounidense comienza a hacerse más evidente a partir de 1995.⁹ De manera similar, *A través de cien montañas* y *La distancia entre nosotros* también se analizan en la misma sección, la última, puesto que en estas obras Reyna Grande ilustra las vidas de menores indocumentadas que cruzan la frontera, tendencia migratoria que el gobierno estadounidense finalmente aborda de una manera más intencionada en el año 2003.¹⁰ Esta estructura permite que cada capítulo de esta tesis se centre principalmente en una autora y en la manera cómo ella presenta su *Bildungsroman* femenino, por lo que este orden permite un análisis más completo del contexto social e histórico del cual estas cinco novelas emergen. Finalmente, se debe resaltar que, si bien estas novelas no reflejan necesariamente las vidas personales de sus autoras, estos textos claramente nacen de las dinámicas sociales, políticas e históricas que rodean a las autoras antes y durante la producción de sus textos.

III. Marco teórico y analítico

El vocablo *chicana*, debido a su amplia definición, muchas veces se usa para referirse a la mujer de herencia mexicana que reside en Estados Unidos (Cota 13). Esta amplitud explica por qué la crítica literaria generalmente cataloga como chicanas a las tres autoras cuyas obras este estudio analiza. Sin embargo, a comienzos de esta

⁹ Marcela Cerruti y Douglas Massey notan que en 1985 el 41% de inmigrantes mexicanos legales en Estados Unidos eran mujeres mientras que en 1995 este porcentaje incrementó a 57%. El porcentaje de mujeres indocumentadas durante este período incrementó de 11% a 28% (187).

¹⁰ El Homeland Security Act del 2002 define como “unaccompanied alien children” a los “illegal immigrants” menores de 18 años que se encuentran en los Estados Unidos sin un apoderado legal. En el año 2003, bajo el Unaccompanied Alien Children Program, el gobierno estadounidense responde a la llegada de estos menores de una manera más adecuada, ubicándolos en albergues a cargo del Office of Refugee Resettlement. Además, en ese año se comienza a documentar el número de menores indocumentados aprehendidos en la frontera, número que incrementa del promedio 7 000 anual a 14 000 en 2012 y a 57 000 en 2014 (Rapple).

investigación se observó que solamente Roberta Fernández se identifica a sí misma como tal, mientras que María Amparo Escandón y Reyna Grande enfatizan su lugar de nacimiento y crianza, México, como razón suficiente para no considerarse a sí mismas como chicanas. Debido a esta diferenciación, este estudio se alinea con el acuerdo general crítico que define *chicana* como la mujer de origen mexicano, pero que nace y crece en Estados Unidos.¹¹

De esta observación surgen dos interrogantes: 1) ¿Cómo catalogar a escritoras que, como Escandón y Grande, nacen y crecen en México pero que, por diferentes circunstancias, residen y escriben en Estados Unidos, y que además no se identifican ni como mexicanas ni como chicanas? y 2) ¿Cuáles son las características más saltantes de sus *Bildungsromane*, y cómo dichas características difieren del *Bildungsroman* femenino chicano? Este estudio responde a la primera pregunta con el vocablo “meXicana,” acuñado por Rosa Linda Fregoso, quien en *MeXicana Encounters: The Making of Social Identities on the Borderlands* (2003) lo define como “the interface between Mexicana and Chicana,” y quien además lo utiliza para estudiar las experiencias y representaciones de las mujeres mexicanas y chicanas, sin eliminar las diferencias que existen entre ellas (xiv). Mi estudio toma prestado el vocablo meXicana, pero lo emplea para identificar a mujeres que nacieron en México pero que viven en Estados Unidos, y que no se identifican plenamente ni como mexicanas ni como chicanas.

Mi investigación responde a la segunda pregunta con el análisis de las obras de estas tres autoras, y demuestra que, debido a las diferencias entre la narrativa chicana de

¹¹ Esta definición de *chicana* no es nueva, puesto que figuras como el conocido poeta chicano Luis Rodríguez “use[s] ‘chicanos’ o ‘Xicanx’ (chi-kahn-ex) to describe Mexicans born and raised in the United States” (5).

Fernández y las narrativas de Escandón y Grande, las obras de estas últimas merecen su propio subgénero dentro del *Bildungsroman*, al cual nombro *Bildungsroman* femenino meXicano.¹² Las preguntas sobre cuáles son las características de este género en la narrativa chicana, y cómo Escandón y Grande presentan sus *Bildungsromane*, merecen más atención crítica.

III.A. Los *Bildungsromane* femeninos chicano y meXicano

El *Bildungsroman* es un género literario con raíces alemanas que tradicionalmente describe el desarrollo de un joven, desde un período de ignorancia hasta su maduración. Etimológicamente proviene de dos palabras alemanas: *Bildung* = educación o formación, y *roman* = novela. El filósofo alemán Wilhelm Dilthey lo describió de la siguiente manera: “A young hero discovers himself and his social role through the experience of love, friendship, and the hard realities of life” (citado en Kleinbord 2). La crítica literaria Rita Felski, en *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change* (1989), observa que el *Bildungsroman* masculino contemporáneo se ha convertido esencialmente en un género narrativo conservador, puesto que en general “the hero’s [ideals] are gradually worn away [...] and the conclusion [is] a more or less resigned acceptance of the existing social order” (137). A diferencia del *Bildungsroman* masculino, el femenino, Felski arguye, muchas veces “depicts the experiences of a woman who undergoes difficult but necessary steps for her maturation. Her journey,

¹² Este estudio considera el género literario como “the critic’s heuristic tool, his chosen or defined by way of persuading his audience to see the literary text in all its previously inexplicable and ‘literary’ fullness and then to relate this text to those that are similar or, more precisely, to those that may be similarly explained” para identificar al *Bildungsroman* como género literario (Rosmarin 25). Mi estudio también considera como subgéneros del *Bildungsroman* a todas las diferentes variedades de este género. De este modo, el *Bildungsroman* femenino chicano y el *Bildungsroman* femenino meXicano son algunas de las muchas variedades del *Bildungsroman*.

unlike the traditional *Bildungsroman*, does not signify a surrender of ideals and recognition of limitations, but rather it constitutes the precondition for oppositional activity and engagement” (135-8). Las obras que forman este estudio concuerdan con esta última observación de Felski, ya que las cinco protagonistas no abandonan sus ideales, sino que los llevan consigo hasta el final de sus viajes. En el contexto chicano, las críticas literarias Erlinda Gonzales y Tey Diana Rebolledo, aunque concuerdan con la observación de Felski, también opinan que tradicionalmente el *Bildungsroman* chicano de la segunda mitad del siglo XX es altamente patriarcal (111). El literato chicano Spencer Herrera resalta que el héroe chicano posee pocas opciones para escoger el mejor camino que posibilite su desarrollo, ya que cambiar las tradiciones culturales es muy difícil para él (285).¹³ El análisis de Herrera concuerda con la observación de Felski, por lo que se infiere que el *Bildungsroman* masculino chicano de fines del siglo XX generalmente se alinea con el *Bildungsroman* masculino contemporáneo general, en que el protagonista deja de lado sus ideales y termina aceptando el orden social.

Para distanciarlo de su homólogo masculino, Spencer Herrera identifica tres características propias del *Bildungsroman* femenino chicano: 1) la protagonista anhela un espacio propio por lo que recrea el hogar como un espacio poético, comúnmente haciendo de él un “blueprint for writing,” 2) ella busca recuperar su historia familiar, honrando a sus antepasados femeninos a través de historias, y 3) ella también escribe, ofreciendo un texto dentro de la narrativa primaria (285).¹⁴ Si bien la novela chicana

¹³ Spencer Herrera basa estas observaciones en su análisis de ... *Y no se lo tragó la tierra* (1971) de Tomás Rivera, *Pocho* (1959) de José Antonio Villarreal, y *Bless Me, Ultima* (1972) de Rudolfo Anaya (285).

¹⁴ Herrera estudia *The House on Mango Street* de Sandra Cisneros (1984), *Face of an Angel* (1994) de Denise Chávez, *Canícula: Snapshots of a Girlhood en la Frontera* (1995) de Norma Elia Cantú, y *House of Houses* (1997) de Pat Mora.

Fronterizas, de Roberta Fernández, comulga con estas tres características, las obras de Escandón y de Grande no, por lo que mi estudio parte de la definición del *Bildungsroman* femenino de Rita Felski y del contexto fronterizo de estos textos para reevaluar las características del *Bildungsroman* femenino chicano que Herrera delinea. De esta manera, mi intención es identificar las características comunes a estos textos como marco analítico y examinar cómo cada autora las representa, para finalmente presentar los rasgos que definen al *Bildungsroman* femenino meXicano de María Amparo Escandón y Reyna Grande.

Sabiendo que el viaje de las protagonistas de las tres autoras que analizo se da por la frontera mexicano-estadounidense, mi estudio no puede dejar de lado la voz influyente de Gloria Anzaldúa, por lo que una de las primeras características comunes que identifiqué es la adquisición de una nueva consciencia mestiza como una representación de la superación de los “difficult but necessary steps for her maturation” que Felski realiza. Herrera observa que la protagonista chicana de un *Bildungsroman* usualmente “wants a space of their own,” encontrando su inspiración dentro del hogar (285). No obstante, las protagonistas que analizo salen del hogar y se aventuran al mundo exterior, a la frontera, por lo que la segunda característica que examino es la presencia de la frontera, pero no necesariamente como un “blueprint for writing” sino como un espacio de resistencia y formación.¹⁵ Finalmente, tanto Felski como Herrera resaltan la presencia de mujeres que asisten a las protagonistas en sus viajes de descubrimiento, “[women] who inspire activism and resistance rather than private resignation” (Felski 139). De este modo, la

¹⁵ Aunque Nenita, la protagonista chicana de *Fronterizas*, se aventura a la frontera, ella transcurre la mayor parte de su vida en el hogar y en otros espacios cerrados con las demás mujeres de su familia y su comunidad.

última característica que examino es la presencia de comunidades femeninas fronterizas, y cómo dichas comunidades se asemejan y/o difieren de las comunidades femeninas que usualmente se retratan en el *Bildungsroman* femenino chicano. Estas tres características se discutirán más críticamente en las siguientes secciones.

III.B. “La nueva” New Mestiza Consciousness

Spencer Herrera no menciona la presencia o el cruce de la frontera mexicano-estadounidense como una característica más del *Bildungsroman* femenino chicano, aun cuando la frontera y la cultura fronteriza son elementos significativos en las obras que él estudia. Al examinar esta frontera no se puede ignorar la voz de la crítica feminista chicana Gloria Anzaldúa, quien identifica la frontera y la zona fronteriza, *the borderlands*, no sólo como un espacio geográfico sino también como un espacio psíquico, ya que vivir en este espacio es “[to live] in [a] state of psychic unrest” (95). La habitante de este espacio, la mestiza, “undergoes a struggle of flesh, a struggle of borders, an inner war,” por lo que, para tolerar este estado mental de intranquilidad, ella debe desarrollar una nueva consciencia, una nueva consciencia mestiza, la cual “questions the definitions of dark and gives them new meaning [...] break[ing] down the unitary aspects of each paradigm.” Con la adquisición de esta nueva consciencia, la mestiza aprende a tolerar su existencia ambigua y a eliminar dicotomías (100-3). Sabiendo que la nueva consciencia mestiza es una estrategia de supervivencia con la cual la mestiza supera una crisis de identidad fronteriza, mi proyecto asocia la nueva consciencia mestiza con el despertar y desarrollo de las protagonistas de los *Bildungsromane* femeninos que estudio,

haciendo de la adquisición de dicha consciencia una característica más de este género narrativo.

Aunque Anzaldúa le da el nombre de *new mestiza consciousness* a esta estrategia de supervivencia, es claro que el sujeto de su análisis es la mujer chicana, la cual no es la única habitante de la frontera mexicano-estadounidense, por lo que mi estudio propone una reevaluación de esta teoría. Zalfa Feghali, en “Re-articulating the New Mestiza,” aboga por una rearticulación de esta teoría, resaltando, entre otras cosas, que Anzaldúa postula su teoría desde el lado estadounidense de la frontera, el lado privilegiado, por lo que sus ideas no presentan una visión completa de las relaciones sociales y de poder que se dan en ambos lados de la frontera (64-6). Partiendo de esta observación, examinaré cómo las obras de Escandón y Grande, que forman gran parte de este estudio, evalúan y expanden la teoría de la nueva consciencia mestiza, ya que sus protagonistas transitan por ambos lados de la frontera, y además adquieren una consciencia mestiza aun cuando ellas no son chicanas y/o no comparten la experiencia chicana de Anzaldúa. De esta manera, los viajes de las protagonistas y sus sendas crisis fronterizas sugieren que la adquisición de una “nueva” *new mestiza consciousness* es también una característica del *Bildungsroman* femenino meXicano.

La crisis fronteriza, “the struggle of borders” que Anzaldúa explora, es una crisis de identidad, ya que la mestiza nace y se encuentra “sandwiched between two cultures” – la mexicana y la estadounidense dominante – cuyas creencias y valores muchas veces se oponen entre sí, “turning [this] ambivalence into [...] a new consciousness;” por lo que la mestiza encuentra fortaleza en medio de esta ambigüedad (100). Aunque algunas de las protagonistas meXicanas que exploro también sufren de crisis de identidad, esta crisis no

necesariamente surge del estar “sandwiched between two cultures,” ya que ellas no nacen con esta ambigüedad. Las protagonistas de Escandón y Grande nacen en un país y luego se embarcan a la frontera para llegar al otro, por lo que cruzan como inmigrantes, ya sea legalmente o como indocumentadas. Los terapeutas Luis Flores y Arline Kaplan, en “Addressing the Mental Health Problems of Border and Immigrant Youth,” perciben que muchas familias latinoamericanas que emigran a Estados Unidos sufren de trauma y pérdida, como resultado de sus vivencias antes, durante, y después de sus travesías hacia Estados Unidos, y por eso “may face challenges in conveying their *dolor* and *duelo*” (14).¹⁶ David Eng y David Kazanjian, en *Loss: The Politics of Mourning* (2003), arguyen que la pérdida puede actuar como una fuerza creativa que produce nuevas representaciones y significados alternativos (5). De modo parecido, Dori Laub, en “Truth and Testimony,” explica que las personas que sufren de trauma necesitan contar sus historias para superarlo y sobrevivir (63). Tomando la pérdida y el trauma como las crisis que las protagonistas meXicanas deben superar, mi estudio entiende estas emociones como motores que posibilitan la adquisición de una “nueva” new mestiza consciousness con la cual las protagonistas pueden finalmente cruzar las fronteras que limitan su desarrollo.

III.C. Fronteras como espacios de resistencia, formación y liberación

Gloria Anzaldúa sostiene que “The U.S.-Mexican border [is] the lifeblood of two words merging to form a third country – a border culture” (25). Esta región, *the*

¹⁶ La autora Reyna Grande también comenta que “what all displaced people have most in common, regardless if we are ‘official’ refugees or ‘illegal’ immigrants, is trauma.” Ella además describe las pérdidas familiares como el precio que los mexicanos deben pagar para poder emigrar (“The Trauma”).

borderlands, que no es totalmente México ni Estados Unidos, no sólo crea una tercera cultura, sino también un tercer espacio. El antropólogo Homi Bhabha desarrolla el concepto de tercer espacio en *The Location of Culture* (1994), y lo define como un espacio intersticial, entremedio, que desplaza la lógica binaria, “provid[ing] the terrain for elaborating strategies of selfhood that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration and contestation” (1-3). Sabiendo que el *Bildungsroman* femenino describe las dificultades que una mujer debe superar para madurar y encontrarse a sí misma, y que muchos de los hechos que se narran en las cinco obras que estudio ocurren en el área fronteriza, este proyecto concibe la frontera como el tercer espacio donde la protagonista se desarrolla, y donde negocia sus identidades para así construir nuevas representaciones de sí misma.

Debra Castillo y María Tabuenca comentan que la presencia de la frontera en la literatura chicana muchas veces es más metafórica que geográfica debido a que las chicanas gozan de la ciudadanía estadounidense, por lo que para ellas la frontera no es una barrera rígida (3-4). Esto se ve en *Fronterizas*, la novela chicana de Fernández, ya que su protagonista, debido a su ciudadanía estadounidense, no tiene restricciones para cruzar la frontera, lo cual explica por qué sus dos cruces ocurren sin novedad. Debido a la escasa presencia geográfica de la frontera en esta novela, y recordando que Spencer Herrera comenta que usualmente la mujer chicana “want[s] a space of [her] own,” mi análisis dirige su atención a otro tercer espacio fronterizo, la novela fragmentada que la protagonista escribe a lo largo de la narración. Esta novela transgrede estilos narrativos y fronteras para sacar a la luz historias femeninas silenciadas y rechazar discursos hegemónicos, permitiendo así el crecimiento de la protagonista.

A diferencia de *Fronterizas*, la frontera en los *Bildungsromane* femeninos meXicanos en las obras que forman este estudio se presenta de manera más tangible debido a que sus protagonistas, en su mayoría, no cuentan con la ciudadanía estadounidense y/o porque su tránsito por la frontera ocurre de manera más memorable. Aunque Escandón ubica a sus protagonistas en ciudades fronterizas por gran parte de sus historias, ella las relega a espacios cerrados caóticos, como un prostíbulo y una prisión. Michel Foucault estudia estos espacios, entre otros, y les da el nombre de heterotopías, “a sort of place that lies outside all places and yet it is actually localizable,” espacios que existen fuera del orden social y operan bajo reglas distintas (“Of Other” 17). Mi tesis examina el carácter heterotópico de estos dos espacios, con el que ellos facilitan la resistencia y el desarrollo de las protagonistas. Mi estudio además relaciona estos dos espacios con una heterotopía mayor, la frontera, ya que esta franja binacional actúa como un espacio ambiguo y permeable que cuestiona el orden social, y donde, como dice Foucault, “things are [...] arranged in sites so very different from one another that it is impossible to find a place of residence for [them]” (“Order of” xvii).

Reyna Grande no relega a sus protagonistas a espacios heterotópicos cerrados, sino que las ubica directamente en la frontera, donde ellas sufren eventos traumáticos, cuyas huellas se manifiestan constantemente en sus vidas, y en diferentes lugares y momentos. Mike Davis, en *Magical Urbanism: Latinos Reinvent the US City* (2000), identifica “second borders [...] the checkpoints that [...] intend to intercept coyotes smuggling immigrants” y “third borders,” barreras invisibles que “police daily intercourse between two citizen communities [...] and follow working-class Latinos wherever they live and regardless of how long they have been in the United States” (59-

65). Mi estudio considera que la frontera en las obras de Grande se manifiesta repetitivamente a manera de “second borders” y “third borders,” los cuales las protagonistas deben cruzar y superar hasta encontrar comunidades femeninas de apoyo y eventualmente completar sus viajes de descubrimiento.

IV.D. Comunidades femeninas chicanas, mexicanas y meXicanas

La presencia de comunidades femeninas de apoyo es una de las características más saltantes del *Bildungsroman* femenino, y una que lo distingue considerablemente de su homólogo masculino. Rita Felski resalta esta diferencia señalando que la comunidad femenina “forge[s] personal bonds which may serve to challenge the instrumental rationality of social relations in a male-defined public sphere,” por lo que “[a] female community provides a means of access into society by linking the protagonist to a broader social group [...] shaping the cautiously positive conclusion of the [female] *Bildungsroman*” (139-40). Sobre el *Bildungsroman* femenino chicano, Spencer Herrera comenta que las escritoras chicanas “look to recover family history and stories by honoring their ancestors – particularly strong and resilient matriarchs [...] aunts, mothers and grandmothers who often go unnoticed in male-authored texts” (286). La comunidad femenina en la novela chicana, *Fronterizas*, se asemeja a las observaciones de Felski y Herrera, exhibiendo el rol positivo de las matriarcas de la comunidad en el *Bildung* exitoso de la protagonista; no obstante, estas matriarcas no siempre tienen un rol positivo con otras mujeres, por lo que mi estudio examina los motivos de estas diferencias, y la evolución de la comunidad femenina chicana a través del tiempo en la novela de Fernández.

Las obras de Escandón y Grande se han estudiado generalmente como literatura chicana; no obstante, la representación de las comunidades femeninas en estas obras no se alinea con las observaciones de Herrera, ya que las madres, tías y abuelas de las protagonistas son personajes represivos o están completamente ausentes. Como mi estudio explica que las mujeres meXicanas se encuentran en el umbral entre lo chicano y lo mexicano, considero importante examinar también las representaciones de las comunidades femeninas en la narrativa mexicana. Otros estudios críticos como los de Peggy Job, Teresa Hurley, Cándida Vivero, Sara Cisneros, Yvette Jiménez y Yolanda Melgar resaltan la ausencia de una figura materna positiva y de una comunidad femenina de apoyo en muchas novelas de formación escritas por autoras mexicanas a finales del siglo XX y a comienzos del siglo XXI, ya que en estas novelas “persisten testimonios de falta de solidaridad afectiva, profunda, entre mujeres” (Jiménez 99).¹⁷ Aunque esta ausencia de la figura materna positiva y la falta de solidaridad femenina se encuentran al comienzo de las obras de Escandón y Grande, en el contexto mexicano, las protagonistas meXicanas de estas autoras encuentran y/o forman comunidades de apoyo en sus caminos por la zona fronteriza, y estas comunidades las respaldan como lo hacen las comunidades femeninas en el *Bildungsroman* femenino chicano. Debido a esta observación, mi tesis ubica las comunidades femeninas meXicanas en el umbral entre las comunidades femeninas mexicanas y las chicanas.

¹⁷ “La sexualidad en la narrativa femenina mexicana 1970-1987: Una aproximación” (1989) de Peggy Job, *Mothers and Daughters in Post-Revolutionary Mexican Literature* (2003) de Teresa Hurley, “La madre intelectual y la madre escritora: representación de la maternidad en dos escritoras mexicanas recientes” (2014) de Cándida Vivero, “El *Bildungsroman* femenino en la literatura mexicana en tres autoras: Nissán, Esquivel y Mastretta” de Sara Cisneros, “Caminos del ser y de la historia: La narrativa femenina en México” (1988) de Yvette Jiménez, *Los Bildungsromane femeninos de Carmen Boullosa y Sandra Cisneros* (2012) de Yolanda Melgar,

Las comunidades meXicanas, a diferencia de las chicanas, no se forman en base a las relaciones de parentesco consanguíneo, por lo que exploro otras formas de parentesco. Sujey Vega, en *Latino Heartland: Of Borders and Belonging in the Midwest* (2015), estudia el comadrazgo entre mujeres migrantes como un mecanismo de supervivencia, y arguye que este parentesco “provide the social contact for which many [migrant women] hunger” (83). Keta Miranda, en *Homegirls in the Public Sphere* (2003), examina el comadrazgo como una forma alternativa de parentesco que se reinventa y saca a la luz historias femeninas desconocidas mientras forma lazos de solidaridad femenina (101). Sabiendo que las protagonistas de Escandón forman comunidades femeninas meXicanas de apoyo en lugares inhóspitos como una prisión y un prostíbulo fronterizo con mujeres de distintos orígenes y entornos, mi estudio explora las relaciones de comadrazgo dentro de estos espacios cerrados.

Aparte del comadrazgo, el feminismo solidario transnacional es otra manera de construir comunidades femeninas meXicanas de apoyo. La socióloga Chandra Mohanty, en *Feminism without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity* (2003), aboga por un feminismo solidario, no como “an enforced commonality of oppression [but] as communities of people who have chosen to work and fight together [...] to cross borders – to decolonize knowledge and practice anticapitalist critique” (7). Joshiah Heyman, en “Capitalism and US Policy at the Mexican Border,” arguye que el capitalismo está presente en las políticas migratorias que controlan la frontera mexicano-estadounidense, estigmatizando a grupos humanos debido a su condición social y origen nacional (265). Mi estudio pone atención a la carrera activista por los derechos de los inmigrantes de la autora Reyna Grande, y a cómo esta carrera se presenta en su obra a través de las

relaciones solidarias sin fronteras que sus protagonistas forman con sus otros personajes femeninos.

IV. Resumen de los capítulos

Tomando cada autora, y sus obras, como un estudio individual, este proyecto examina cómo el *Bildungsroman* femenino se manifiesta en estos textos fronterizos, y por qué los *Bildungsromane* femeninos de María Amparo Escandón y Reyna Grande no deben estudiarse como *Bildungsromane* femeninos chicanos. Analizando la adquisición de una nueva consciencia mestiza, la representación de la frontera mexicano-estadounidense y del espacio fronterizo, y la formación de comunidades femeninas, este proyecto expone nuevas perspectivas de la novela de formación fronteriza.

IV.A. Fronterizas: Una novela en seis cuentos (2001) de Roberta Fernández

El segundo capítulo explora cómo la novela chicana *Fronterizas: Una novela en seis cuentos* de la tejana Roberta Fernández, aparte de alinearse con las características del *Bildungsroman* femenino chicano que Spencer Herrera estudia, también ejemplifica otras tres características – la adquisición de una nueva consciencia mestiza, la presencia de la frontera mexicano-estadounidense, y la formación de comunidades femeninas de apoyo. Estas características no sólo definen el *Bildungsroman* femenino chicano en *Fronterizas*, sino también, aunque de otras maneras, el *Bildungsroman* femenino meXicano que estudio en los siguientes capítulos. De este modo, contrastaré este capítulo con los otros dos para argumentar a favor de un nuevo subgénero de la novela de formación fronteriza femenina que se diferencia del *Bildungsroman* femenino chicano.

Este capítulo explora el viaje retrospectivo de una joven chicana hacia su niñez y adolescencia, viaje en donde ella se sumerge en sus recuerdos de seis mujeres de su comunidad y las expresiones culturales que ellas practican. Con este viaje, *Fronterizas* muestra cómo la adquisición de una nueva consciencia mestiza no necesariamente se debe a la superación de una crisis de identidad como lo explica Anzaldúa, ya que la protagonista de Fernández adquiere una nueva consciencia a través de la valoración del arte femenino comunitario. Usando la teoría del tercer espacio, *Fronterizas* presenta el libro de cuentos de la protagonista, una historia fragmentada, como un espacio intersticial, un espacio fronterizo, donde ella plasma sus recuerdos para recuperar y enaltecer las voces femeninas de su comunidad mientras forja su identidad individual a través de la escritura, su propia expresión artística. Finalmente, esta novela muestra cómo la comunidad femenina chicana no es un ente estático, sino que evoluciona constantemente, enmendando errores pasados para promover el desarrollo de nuevas generaciones.

IV.B. *Santitos* (1999) y *Transportes González e Hija* (2005) de María Amparo Escandón

Este tercer capítulo examina las dos novelas, y brevemente la vida, de la escritora María Amparo Escandón, para presentar su obra como narrativa meXicana, ya que aunque estas novelas ilustran los *Bildungsromane* de una mujer mexicana y otra chicana respectivamente, la autora no las identifica ni como literatura femenina mexicana ni como chicana. Este capítulo retoma los tres temas explorados en el segundo capítulo como punto de partida, pero considerando que las protagonistas de Escandón nacen y

crecen en un lado de la frontera, y que por azar terminan cruzando y viviendo en la zona fronteriza donde encuentran apoyo femenino. De este modo, esta sección resalta la importancia del tránsito por la frontera y la formación de comunidades femeninas de apoyo.

Examinando las circunstancias de los viajes de las protagonistas de Escandón y sus experiencias fronterizas motivadas por sentimientos de pérdida y arrepentimiento, estas dos novelas invitan a una reevaluación de la teoría de la consciencia mestiza de Anzaldúa para incluir a figuras meXicanas, cuyas vivencias no comulgan necesariamente con las vivencias chicanas tradicionales. Entendiendo los espacios fronterizos cerrados donde las protagonistas habitan como espacios heterotópicos que sirven de analogía al tránsito de las protagonistas por la frontera binacional, estas dos obras resaltan el carácter ambiguo y cuestionable de estos lugares, el cual permite tanto la ruptura del orden social como también el aprendizaje y la resistencia femenina. Finalmente, la representación de las comunidades femeninas fronterizas en estas obras exhibe características tanto de la narrativa mexicana como de la chicana, por lo que se identifican como comunidades meXicanas. Además, Escandón forma estas comunidades en base al comadrazgo, una forma de parentesco alternativo que ilustra la creación de espacios femeninos fuera de la hegemonía patriarcal.

IV.C. *A través de cien montañas* (2006) y *La distancia entre nosotros* (2013) de Reyna Grande

El cuarto y último capítulo estudia una novela y una memoria, y brevemente la vida, de la escritora y activista migrante Reyna Grande, quien nació en México y cruzó la

frontera como indocumentada a los nueve años, hecho que marcó su vida indeleblemente. Esta huella se manifiesta en sus obras, tanto en la odisea de sus protagonistas por cruzar la frontera como en el impacto que esta odisea tiene en sus vidas desde las primeras páginas de sus historias. Este capítulo también retoma los puntos explorados en los anteriores, pero resaltando el impacto que el cruce fronterizo tiene en las vidas de las protagonistas y la carrera activista de la autora que se desplazan en estas dos obras.

Este último capítulo explora la pérdida ambigua y el trauma de la migración como recursos narrativos que estimulan el desarrollo de una nueva conciencia mestiza de índole transnacional, la cual se exhibe en la manera en que las experiencias fronterizas ambiguas en estas dos obras se manifiestan en ambos lados de la frontera. Haciendo hincapié en la huella que el cruce fronterizo deja en las vidas de las protagonistas, estas obras presentan la frontera binacional como un ente que se manifiesta repetitivamente en diferentes momentos y lugares, convirtiendo a las protagonistas en sus portadoras. Finalmente, considerando el concepto de feminismo solidario de la socióloga Chandra Mohanty, estas obras muestran cómo sus comunidades meXicanas transnacionales se construyen en base a intereses comunes, los cuales, en una visión más amplia, cuestionan los discursos capitalistas que oprimen al inmigrante indocumentado y restringen su desplazamiento.

Capítulo 2:

Superando fronteras: La valoración de las expresiones culturales y el desarrollo de comunidades femeninas en *Fronterizas* (2001) de Roberta Fernández

“Desde las tinieblas me estaban invitando a que me fuera con ellas
y, sin pensarlo más, decidí irme por los caminos que aquellas
sombras estaban abriendo especialmente para mí.”

(*Fronterizas: Una novela en seis cuentos*, 34)

I. Introducción:

Generalmente el desplazamiento físico de un lugar a otro es una parte fundamental de las novelas de formación. Cabe recordar que Wilhelm Meister, el protagonista de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795), la novela arquetipo del *Bildungsroman*, deja su comodidad burguesa para emprender un viaje breve en el que descubre su vocación teatral.¹ Sin embargo, el desplazarse físicamente de un lugar a otro no es un requisito fundamental para descubrirse a uno mismo en las novelas de formación. Por ejemplo, en *Fronterizas: Una novela en seis cuentos* (2001) Roberta Fernández presenta las historias de seis mujeres en la frontera mexicano-tejana a través de los ojos de Nenita, la narradora, teniendo a la Tejas de mediados del siglo XX como telón de fondo. A lo largo de estas historias, Nenita, sin la necesidad de abandonar definitivamente su casa o a su comunidad para florecer, explora las expresiones culturales mexicano-amerindias de su comunidad que estas seis mujeres practican en ambos lados

¹ Si bien Wilhelm Meister eventualmente termina su viaje y deja de lado la vida teatral, este viaje es considerado como una parte importante de su *Bildung*. De la misma manera, algunas definiciones modernas de *Bildungsroman*, como la de Barbara White, aceptan al viaje como una parte fundamental de este género ya que en este viaje “the hero [...] obtains guides who represent different world views [...]” (3).

de la frontera. Estas expresiones incluyen la danza, la tradición oral, la costura, la espiritualidad, la cartomancia y la historicidad. De esta manera Nenita no se embarca en un viaje propiamente dicho, sino más bien en un viaje metafórico y temporal en medio de estas expresiones culturales, encontrándose a sí misma en el proceso. Dicho viaje empieza en su niñez y se extiende hasta su juventud, haciendo eco del patrón del *Bildungsroman*. De esta manera Roberta Fernández elabora su visión matizada de la comunidad femenina, tanto en el pasado como en el presente, una comunidad que alternativamente refuerza y reprime la identidad individual de la chicana en la frontera mexicano-estadounidense.

Fronterizas, originalmente publicada en inglés con el nombre de *Intaglio: A Novel in Six Stories* (1990), no ha recibido mucha atención crítica literaria a pesar de haber sido honorada como “the Best Fiction Selection by the Multicultural Publishers Exchange” en 1991. Adrienne Akins sugiere que esto se debe a que Arte Público Press, la editorial que publicó esta novela en inglés y en español, a pesar de ser conocida entre los escritores y lectores hispanos en Estados Unidos, todavía no es tan popular como las editoriales neoyorquinas (32).² A pesar de la popularidad de las editoriales neoyorquinas, la misma Roberta Fernández, en la introducción a su antología *In Other Words: Literature by Latinas in the United States*, opina que las escritoras latinas contemporáneas que no publican en Nueva York desafían la hegemonía cultural y producen literatura que “in the view of novelist Isabel Allende, is the most exciting work being produced in the United States” (xxxiii). Con esto en mente, es importante

² Arte Público Press, en su página web, se describe como “David to New York publishing industry Goliaths.” No obstante, esta editorial también es consciente que el éxito de la literatura “in the comercial book market” no es necesariamente proporcional al tamaño de la editorial que la publica (“About Arte Público Press”).

mencionar que existe un número modesto de artículos y capítulos de libros publicados sobre esta novela, algunos de los cuales se examinarán en los siguientes párrafos, en relación con la tesis de este capítulo.

Al hablar de las expresiones culturales presentadas en *Fronterizas*, Ibis Gómez-Vega las presenta como expresiones artísticas que pueden “chupar la vida” de las mujeres que buscan un público, y como “fuerzas redentoras” para las mujeres que no desean ser aplaudidas (14).³ Si bien Gómez-Vera analiza el arte, un componente fundamental de esta novela, ella no analiza la expresión artística que define a Nenita al final de su viaje: la creación literaria. Adrienne Viola Akins se centra en una de estas expresiones, la tradición oral, y la relaciona con la memoria flexible de Nenita, ya que la narradora junta las historias de las seis mujeres, y usando su imaginación las transcribe como le hubiera gustado que hayan sido.⁴ El análisis de Akins se centra en Nenita, pero no explora el significado que las transcripciones de las historias familiares tienen para este personaje en cuanto a la construcción de su propia identidad y en la deconstrucción de la imagen de sus antepasados femeninos.

Karen Beardslee analiza cómo las tradiciones que las seis mujeres practican reflejan la cultura de su comunidad y sostienen la individualidad de cada una de ellas. Ella arguye que la combinación del pasado y el presente forma parte del crecimiento de la protagonista y le ayudan a la realización de su propio arte.⁵ Beardslee menciona la importancia de la comunidad femenina, pero lo hace brevemente sin explicar su desarrollo ni cómo afecta a otras mujeres aparte de la narradora. Finalmente, John

³ “La mujer como artista en *Intaglio*.”

⁴ “‘Each of Us Tell It as We See It’: Memory and Storytelling in Roberta Fernández’s *Intaglio*.”

⁵ “Oh, the Many Ways to Find Me: One Search, Many Traditions in Roberta Fernández’s *Intaglio: A Novel in Six Stories*.”

Sumanth Muthyala analiza a las seis mujeres y sus múltiples cruces hacia México y Tejas para enfatizar el impacto que estos cruces tienen en sus vidas en términos de hogar y pertenencia cultural. Él concluye que estos cruces generan desorden, lo cual marca la evolución de una consciencia feminista mestiza (107).⁶ Muthyala, al igual que Gómez-Vega, tampoco explora directamente a la narradora; no obstante, su conclusión invita a un análisis más profundo de lo que significa la consciencia mestiza en la novela.

La nueva consciencia mestiza, concepto desarrollado por Gloria Anzaldúa, es una estrategia de supervivencia con la cual la mestiza, luego de completar una serie de etapas en las que intenta entender y superar la crisis que implica ser una mujer mestiza, aprende a tolerar su existencia ambigua y a eliminar dualidades. Este capítulo de mi estudio toma este postulado de Anzaldúa como punto de partida para complementar los pocos estudios sobre el *Bildungsroman* femenino chicano contemporáneo realizados hasta el momento, como el de Spencer Herrera, sugiriendo que la adquisición de una nueva consciencia mestiza es una característica de este género literario.⁷ No obstante, este capítulo también propone que en *Fronterizas* la adquisición de la nueva consciencia mestiza no se da debido a la superación de una crisis existencial, como a la que Anzaldúa se refiere, sino a través de la valoración de las expresiones culturales comunitarias que las mujeres en la vida de Nenita practican. Con esta nueva consciencia mestiza Nenita es capaz de sumergirse en su propio arte comunitario, la narración escrita, para así culminar su viaje de aprendizaje. Analizando los escritos de Nenita, la segunda parte de este capítulo

⁶ “Roberta Fernández’s *Intaglio*: Border Crossings and Mestiza Feminism in the Borderlands.”

⁷ Según Herrera, las tres características más importantes que distinguen al *Bildungsroman* femenino chicano de su análogo masculino son: la recreación del hogar como espacio poético, la recuperación de la historia familiar femenina, y la creación literaria en forma de meta-textos ya que la protagonista se expresa a través de sus escritos.

propone que esta expresión cultural crea un tercer espacio que contribuye a la resistencia y formación de la mujer chicana, otorgándole protagonismo y rechazando así las representaciones patriarcales tradicionales sobre ella. Finalmente, este capítulo también examina la complejidad de la comunidad femenina fronteriza para argüir que la misma comunidad femenina que posibilita el éxito del *Bildungsroman* de Nenita también, en su momento, impide el desarrollo de otras mujeres, lo cual ilustra el desarrollo de la comunidad femenina hacia una conciliación de subjetividades femeninas del pasado y del presente.

II. Adquisición de una nueva consciencia mestiza a través de la valoración del arte comunitario

Rita Felski define el *Bildungsroman* femenino contemporáneo como el género que “depicts the experiences of a woman who undergoes difficult but necessary steps for her maturation. Her journey, unlike the traditional *Bildungsroman*, does not signify a surrender of ideals and recognition of limitations, but rather it constitutes the precondition for oppositional activity and engagement” (135-8). En el contexto chicano, Annie Eysturoy arguye que frecuentemente el *Bildungsroman* chicano femenino retrata el desarrollo de una protagonista como escritora o artista en un proceso de liberación auto-creativa, lo cual se asemeja más al *Künstlerroman* (5).⁸ Spencer Herrera, analizando tres *Bildungsromane* de este tipo, escritos en los años 90, encuentra tres características que lo diferencian del *Bildungsroman* masculino chicano.⁹ Primero, la protagonista recrea el

⁸ El *Künstlerroman* se considera como un subgénero del *Bildungsroman* que describe la maduración de un artista (Buckley 13).

⁹ En 1985, Erlinda Gonzales-Berry y Tey Diana Rebolledo clasificaron al *Bildungsroman* chicano como un género altamente patriarcal. Este *Bildungsroman* comparte características muy similares con el

hogar como una metáfora de espacio poético, haciendo de él un “blueprint for writing.” Segundo, la protagonista busca recuperar la historia familiar, honrando a sus antepasados femeninos. Y tercero, la protagonista también escribe, ofreciendo un texto dentro de la narrativa primaria (285).

Con estos postulados en mente, en esta primera parte del capítulo, haciendo referencia a su tiempo histórico, se analizará *Fronterizas* como un *Bildungsroman* femenino chicano. Sin embargo, se argüirá que esta obra no sólo comulga con las características que Herrera describe, sino que también resalta otras como la adquisición de una consciencia mestiza, pero no debido a la superación de una crisis existencial como en Anzaldúa, sino a través de la valoración de las expresiones culturales comunitarias que las mujeres en la vida de Nenita practican.

Fronterizas: Una novela en seis cuentos (2001) se publicó originalmente en inglés en el año 1990 bajo el título de *Intaglio: A Novel in Six Stories*.¹⁰ No obstante, las historias que Nenita narra no ocurren en la década de los 90 sino que se desarrollan mucho antes, en un lapso de más o menos 50 años y sin ningún orden cronológico específico. Por ejemplo, en “Andrea,” el primer cuento, Nenita es una niña de casi diez años que investiga la historia de su tía Andrea y su incursión en el mundo del baile y la actuación en las primeras décadas del siglo XX. En las historias que Nenita escucha y narra hay referencias a la Revolución Mexicana, al nacimiento de Andrea un poco antes de 1910 y a la crisis financiera de 1929. Al final de “Andrea,” Nenita, ya toda una

Bildungsroman tradicional de occidente; sin embargo, una característica que los diferencia es que en el *Bildungsroman* chicano el protagonista no tiene la misma facultad de decidir y escoger, ya que tienen menos opciones para escoger el mejor camino y porque cambiar las tradiciones culturales es muy difícil para él (Herrera 285).

¹⁰ *Fronterizas* no es una traducción de *Intaglio*, sino una reescritura. Fernández empezó a escribir las historias de *Fronterizas* antes de publicar *Intaglio*, por lo que al presentar “a new twist into the Spanish version, [she would] go back and reintroduce this into the English version, and so forth” (“Depicting” 86).

estudiante universitaria, comenta sobre las vísperas del cumpleaños número 55 de Andrea, lo cual indica que los eventos de este cuento transcurren en un lapso de 55 años más o menos, desde 1910 hasta 1965 aproximadamente.¹¹ Los tiempos diegéticos de cada uno de los demás cuentos también abarcan lapsos extensos, aunque no tan largos como en “Andrea.” En estos, Nenita generalmente es una niña al comienzo del cuento, y una mujer joven al final.¹²

En ninguno de los cuentos se declara la edad exacta de Nenita; sin embargo, en “Esmeralda,” el penúltimo cuento, ella ofrece diferentes eventos con sus sendas fechas, de las cuales se puede calcular que ella nació aproximadamente en 1943.¹³ En “Zulema,” el último cuento, Nenita tiene aproximadamente seis años al empezar la narración. Ella no menciona su edad al finalizar el cuento, pero comenta sobre la popularidad de Barbra Streisand y las protestas contra la guerra de Vietnam. De esto se deduce que el final de “Zulema,” al igual que el de “Andrea,” ocurre alrededor de 1965, cuando Nenita tiene aproximadamente 22 años. Estas edades y fechas son muy importantes ya que describen hechos que ocurrieron mucho antes de la publicación de la novela, 1990, por lo que reflejan una realidad distinta a la de Roberta Fernández en los años 90.

A todo esto, surge la pregunta de por qué la autora escribe sobre la vida de las tejanas de antes de los años 60 y no sobre las tejanas de los años 90. Antes de responder esta pregunta se debe mencionar que Roberta Fernández no escribe *Fronterizas* para

¹¹ Los demás cuentos también ofrecen referencias históricas, como por ejemplo La Guerra de Corea en “Filomena” y la Guerra de Vietnam en “Zulema” (58 y 140).

¹² El tiempo diegético de “Esmeralda” es el más corto de todos los cuentos, pues dura entre nueve meses a un año.

¹³ En este cuento Nenita afirma que Verónica, conocida también como Esmeralda, le “llevaba cinco años” (104). Más adelante Nenita revela que el padre de Verónica murió en Francia en 1943, cuando Verónica tenía apenas cinco años (107). De esto se deduce que Nenita nació aproximadamente en el año 1943.

contar su historia personal, ya que esta novela no es autobiográfica.¹⁴ De esta manera, lo que la autora realmente busca con *Fronterizas*, como ella misma lo dice en una entrevista sobre esta novela, es “to give voice to the women who preceded us, the women who had been forced to be invisible” (“Depicting” 74). Esta cita deja al descubierto que Fernández escribe esta novela para reivindicar tanto a las mujeres chicanas de los finales de la primera mitad del siglo XX como a las experiencias de las mismas. Este propósito no es ajeno al de otras escritoras chicanas, ya que varias de ellas, como Sandra Cisneros, por ejemplo, también escribieron sobre las mujeres de esa época anterior¹⁵.

Esta reivindicación de las madres, tías, abuelas y otras mujeres en las vidas de las escritoras chicanas de los años 80 y 90 se puede ver como un desafío contra la hegemonía masculina del Movimiento Chicano, el cual “not only erased women’s participation in the movement but also produced a masculine hegemony within [its] narratives” (Blackwell 59). Ian McLean, en su ensayo “Post Colonial: Return to Sender,” arguye que “minority artists [...] are required to be representatives of, or speak for, a particular marginalised community.” El argumento de McLean clarifica la situación de las chicanas literatas durante y después del auge del Movimiento Chicano. Luego de sentirse silenciadas por muchos años, ellas se separaron de este movimiento y comenzaron a escribir sobre aquellas mujeres de generaciones pasadas, aquellas mujeres marginadas en sus propias comunidades que no pudieron transmitir sus experiencias de manera escrita. De este modo las literatas chicanas rompieron el silencio al que las mujeres de generaciones

¹⁴ Fernández comenta que *Fronterizas* no es su autobiografía, ya que el único elemento autobiográfico de su novela está “on a general cultural level,” y que sus personajes “did not exist as such although [she] did base some of them on people [she] knew” (“Depicting” 91).

¹⁵ Esperanza, la protagonista de *The House on Mango Street* (1984), narra historias de varias mujeres mayores que ella. Muchas de estas mujeres son “the ones [she] left behind. The ones who cannot out” (110).

anteriores estuvieron relegadas, y elucidaron una visión de la comunidad femenina como un microcosmos no idealizado sino matizado, que alternativamente refuerza y reprime el desarrollo de la mujer chicana.

Norma Klahn comenta que durante los 80 y 90 varias escritoras chicanas comenzaron a publicar “autobiographical fictions [to] engage the construction of identities in the present by reactivating memories situated in social and symbolic geographies” (116). Siguiendo la tradición chicana narrativa de ese momento, se puede entender que Roberta Fernández escribe sobre las chicanas de la primera mitad del siglo XX no sólo para sacar a la luz sus voces silenciadas, sino también como una manera de entender y conectar la formación de las identidades chicanas de fines del siglo XX con las experiencias de sus antepasados femeninos. En otras palabras, con las narraciones de Nenita, Fernández busca que sus lectores contemporáneos entiendan que las voces chicanas que comenzaron a publicar a partir de los años 80 no sólo tenían la responsabilidad de dar a conocer las diversas experiencias de sus antepasados femeninos, sino también la de demostrar que estas experiencias son parte importante de la identidad chicana de la segunda mitad del siglo XX.

Spencer Herrera analiza las obras más conocidas de Sandra Cisneros, Denise Chávez, Norma Elia Cantú y Pat Mora para identificar las tres características más importantes del *Bildungsroman* chicano femenino de esta generación: La recreación del hogar como una metáfora del espacio poético, la recuperación de la historia familiar a través de antepasados femeninos, y el uso de meta-textos (285).¹⁶ *Fronterizas* comulga

¹⁶ Herrera estudia *The House on Mango Street* de Sandra Cisneros (1984), *Face of an Angel* (1994) de Denise Chávez, *Canícula: Snapshots of a Girlhood en la Frontera* (1995) de Norma Elia Cantú, y *House of Houses* (1997) de Pat Mora.

claramente con estas tres características. Por ejemplo, la mayoría de las conversaciones y los acontecimientos importantes en la formación de Nenita ocurren en el espacio cerrado del hogar. Este espacio sirve de inspiración para la narradora porque es en este espacio donde ella recibe y explora las diferentes expresiones artísticas de las mujeres de su comunidad, las cuales le servirán de base para escribir su libro como se descubre al final de la novela.

Fernández escribe esta novela para dar voz y visibilidad a las chicanas de generaciones pasadas. Por esta razón cada uno de los seis cuentos que forman parte de *Fronterizas* está dedicado a una mujer en la vida de Nenita. Estas mujeres son mayores que ella y ninguna tuvo la oportunidad de transcribir sus narraciones orales, tarea que ella realizará al final para recuperar la historia familiar a través del pasado verdadero y el pasado “de [su] imaginación” (148). La obra que Nenita escribe al final de *Fronterizas* es un ejemplo de meta-texto, la última característica del *Bildungsroman* femenino chicano que Herrera describe. En el último cuento Nenita narra sobre su tía Zulema, una mujer con muchas historias que contar, y quien encontró en nenita a su única oyente. Zulema le regala un cuaderno azul para que le ayude a realizar sus “sueños y aspiraciones” (140). Este es el cuaderno en el que Nenita escribe las historias de las seis mujeres, las cuales serán leídas por su hermana Patricia al final. Si bien Patricia critica la manera en que Nenita organiza y narra las historias, el hecho que ella lee los escritos de su hermana muestra que con este meta-texto la tradición hasta ahora oral, y por eso desconocida por muchos, ahora formará parte de la tradición escrita y pública.

Herrera no menciona el cruce de la frontera mexicano-estadounidense como una característica más del *Bildungsroman* femenino chicano; sin embargo, este cruce es un

elemento significativo en las cuatro obras que él estudia.¹⁷ Por ejemplo, en *Canícula: Snapshots of a Girlhood en la Frontera*, Azucena, la narradora, cruza la frontera entre Laredo y Nuevo Laredo varias veces. En *Fronterizas*, Nenita también vive en Tejas; y al igual que Azucena, ella también cruza la frontera mexicano-estadounidense varias veces. Al examinar esta frontera no se puede dejar de lado la voz influyente de la tejana Gloria Anzaldúa, quien define la frontera y la zona fronteriza, the *borderlands*, no sólo como elementos físicos sino también como elementos psíquicos, ya que the *borderlands* es un estado de transición constante, “created by the emotional residue of an unnatural boundary;” y vivir en ella es “[to live] in [a] state of psychic unrest” (25 y 95).¹⁸ El sujeto de estudio de Anzaldúa es la mestiza, “a product of the transfer of the cultural and spiritual values of one group to another,” una habitante de *the borderland* que “undergoes a struggle of flesh, a struggle of borders, an inner war.” Para poder tolerar la ambigüedad que trae este estado mental de intranquilidad, Anzaldúa afirma que la mestiza debe desarrollar una nueva consciencia, una nueva consciencia mestiza, la cual “breaks down the unitary aspect of each new paradigm” para trascender la dualidad y “operate in a pluralistic mode” (100-3). En otras palabras, la nueva consciencia mestiza consiste en cómo la mestiza desarrolla una nueva manera de entender su existencia y su opresión para poder cruzar diferentes fronteras y navegar en diferentes contextos. En los siguientes párrafos se analizará cómo Nenita adquiere esta nueva consciencia mestiza. Sin embargo, a diferencia de Anzaldúa, Nenita no adquiere esta consciencia a través de la superación

¹⁷ Si bien en *The House on Mango Street* la protagonista no cruza la frontera físicamente, ésta se encuentra en el trasfondo de la novela en todo momento, y sirve de metáfora a la frontera entre el barrio hispano de la protagonista y el mundo exterior del cual se le excluye.

¹⁸ Anzaldúa “establishes the border between these two countries as a metaphor for all types of crossings – between geopolitical boundaries, sexual transgressions, social dislocations, and the crossings necessary to exist in multiple linguistic and cultural contexts” (Cantú 6).

de una crisis de identidad propiamente dicha, sino a través de la valoración de las expresiones artísticas de su comunidad.

Para Anzaldúa, la adquisición de una nueva consciencia mestiza se da en cuatro etapas. La primera es una etapa de rebelión, en la cual la mestiza “refuses to take orders from outside authorities [and] refuses to take orders from [her] conscious will.” Ella cuestiona las fuerzas dominantes que la oprimen, y se niega a ser “obediente” o “buena” (37-8). En *Fronterizas* hay varias mujeres que muestran indicios de esta primera etapa en sus vidas. Por ejemplo, en “Andrea,” el primer cuento que Nenita narra, Andrea no acepta las tres únicas direcciones profesionales que una mestiza de la época podía seguir y se convierte en actriz de teatro; sin embargo, eventualmente se casa y deja la vida artística para siempre, aceptando así los paradigmas sociales de su época (16-7).¹⁹ De esta manera, Andrea no logra rebelarse completamente ya que renuncia al arte con el cual tal vez hubiera podido desarrollarse plenamente como individuo. En “Zulema,” el último cuento, Zulema también rechaza algunas ideas hegemónicas sobre las relaciones entre hombres y mujeres, dado que altera e inventa algunos cuentos de hadas. Así, por ejemplo, ella modifica el cuento de la Bella Durmiente. En su versión “los revolucionarios se deshacen” de los príncipes y las Bellas Durmientes, revisando así el arquetipo romántico de la princesa desamparada (135). Con esta idea Zulema le enseña a Nenita que las mujeres no deben actuar como princesas que esperan a un príncipe que las salve; sin embargo, Zulema no cuenta con un público que escuche su discurso ni tampoco se esfuerza por encontrarlo, por lo que su tradición oral no llega a ser transmitida. En estos dos ejemplos se ve a mujeres que de cierta manera cuestionan el orden social que oprime

¹⁹ De acuerdo a Anzaldúa, estas tres direcciones típicas son: ama de casa, monja y prostituta. Ella también reconoce que hay una cuarta dirección: la educación, la cual es una forma de rebeldía (39).

a las chicanas; no obstante, ellas no se sumergen totalmente en sus sendos artes, sino que terminan conformándose a las expectativas sociales, perdiendo así la oportunidad de rebelarse y desafiar este orden.

Este deseo de rebelarse es evidente en varios momentos de la vida de Nenita, lo cual indica que esta inquietud es constante. En “Esmeralda,” como adolescente Nenita frecuenta a Verónica, una muchacha muy bella que despierta el interés de muchos hombres. Leonor, quien cuida de Verónica, le confiesa a Nenita que la familia le “[impuso] silencio” a la muchacha para que no hablara de la violencia de la que había sido víctima en su vida pasada (107).²⁰ En una oportunidad dos jóvenes, los hermanos Mondragón, acosan a Verónica y la arrastran a su carro sin que ella se resista. Nenita la defiende con golpes y gritos, pero no logra evitar que los Mondragón se la lleven. Ella corre a casa para contar lo ocurrido y buscar ayuda; sin embargo, ella es la única persona que insiste en notificar a la policía ya que Hugo, el tío abuelo de Verónica, comenta que “los muchachos,” sus nietos, son los que deben encargarse de los Mondragón (114). En este caso Nenita se rehúsa a quedarse callada y a aceptar el dominio masculino como lo hace Verónica. Las otras mujeres de su familia se sienten dolidas por los hechos, pero ninguna hace público su disgusto como sí lo hace Nenita, y por eso terminan aceptando la solución de Hugo, la cual sólo perpetúa el silencio y la posible repetición de esta violencia para futuras jóvenes.

²⁰ Leonor es tía abuela de Verónica y hermana de la esposa del abuelo de Nenita. Verónica revela que había sido víctima del acoso sexual de su violento tío Alfredo, quien también es esposo de una de las hijas de Leonor. Esta hija no desea separarse de Alfredo, pero envía a sus hijos a vivir con Leonor (110). De esto se infiere que la familia silencia a Verónica para evitar un escándalo familiar; no obstante, este silencio también protege a Alfredo, pues él no es juzgado por sus acciones.

Años después, en “Leonor,” esta mujer ve con impotencia cómo los Osuna le quitan el poder a la gente local para “pasárselo a los *gabachos* allá en el norte.” Michael Osuna, el prometido de la nieta de Leonor, con la excusa de traer progreso, negocia la compra de las propiedades privadas fronterizas para la construcción de un puente internacional y de una oficina de inmigración. Nenita, quien ya es una joven adulta, es el único personaje que acusa directamente a Michael porque sospecha que esta negociación sólo beneficiará al gobierno federal y a los poderosos; sin embargo, él y su prometida defienden su posición en nombre del progreso (95-98). En este caso Nenita no sólo confronta la hegemonía masculina de los Osuna, sino que también confronta la hegemonía del gobierno federal al que los Osuna defienden y representan. Nenita es una rebelde, pública y privadamente; y a diferencia de Andrea y Zulema, ella no se acomoda al orden social que la oprime, sino que lo denuncia cada vez que puede. Con esta actitud Nenita cruza satisfactoriamente fronteras de género, ya que ella no tiene miedo de alzar su voz en protesta para denunciar injusticias, rompiendo así con el silencio al que muchas chicanas de la época estaban relegadas. En el *Bildungsroman* femenino, a diferencia del tradicional, la protagonista no abandona sus ideales, sino que los mantiene hasta el final (Felski 138). Por eso Nenita, al cruzar las fronteras de género para romper con el silencio impuesto, ya empieza a embarcarse satisfactoriamente en su viaje de aprendizaje. Además, se debe subrayar que Nenita es la narradora de estos cuentos, y los lectores sus receptores, por lo que ella se sumerge en el arte comunitario narrativo para dar testimonio de su rebeldía a lo largo de su vida.

La segunda etapa identificada por Anzaldúa es el “Coatlicue State,” una etapa de transformación interna en la cual la mestiza enfrenta sus miedos y logra encontrar un

sentido a las experiencias dolorosas que la aquejan, para entender su existencia desde una perspectiva más completa (69-71). Estos miedos y experiencias dolorosas son el resultado de su naturaleza ambigua, la cual le hace sentirse anormal pues siente que “there is something ‘wrong’ with [her]” cuando se compara con otros (65-7).²¹ Si bien Nenita trata de encontrar un sentido a algunas experiencias dolorosas, estas experiencias no se deben a su sexualidad o raza, sino a su descontento ante la falta de respeto con que sus expresiones culturales son vistas fuera de su comunidad femenina chicana. En su niñez ella frecuenta a Filomena, una viuda mexicana de quien aprende sobre la vida espiritual, los rituales funerarios de Tarascan y la posibilidad de recrear estos rituales en Tejas. Con Filomena, Nenita cruza la frontera a México para celebrar el Día de los Muertos en la isla de Janitzio, en donde tiene una visión espiritista (60-5).²² Diez años después, en la universidad, Nenita comienza a sentirse “incómoda” debido al “rechazo total a la tradición espiritual” por parte de sus profesores, y además porque no puede entender la pasividad con la que Filomena acepta las tristezas de la vida. Nenita explora la filosofía aprendida en la universidad, pero se da cuenta que ésta “no sentaba bien con [su] manera de ver el mundo” (70-2). El cuestionamiento de la tradición espiritual de su comunidad es claramente una experiencia dolorosa para Nenita, y por eso intenta buscar respuestas en el mundo académico; sin embargo, esto no alivia el descontento que siente.

Una profesora le aconseja leer “Un corazón simple” (1877) de Gustave Flaubert y Nenita asocia la historia de Félicitè, la protagonista, con la vida de Filomena. Tanto

²¹ La anormalidad a la que Anzaldúa se refiere surge cuando la mestiza se da cuenta que es diferente del resto, lo cual causa dolor (65). En el caso de Anzaldúa esta anormalidad gira en torno a su lesbianismo, y el estado Coahuila le ayuda a conocerse mejor. Otros sujetos mestizos que también son vistos como anormales son “los atravesados [...], the squint-eyed, the perverse, the queer, the half-breed [...].” (25).

²² Nenita cree ver a Alejandro, el hijo de Filomena que murió en la Guerra de Corea. De regreso a Tejas, Filomena y Nenita recrean esta celebración en casa de Filomena todos los años (66).

Félicitè como Filomena crían aves que las acompañan en su soledad y ambas mujeres tienen la misma actitud de resignación ante las penurias y tristezas terrenales.²³

Conmovida por el respeto con el que Flaubert ilustra la espiritualidad de Félicitè, Nenita decide dejar de lado las abstracciones filosóficas para enfocarse en las expresiones artísticas de su comunidad ya que allí “[encontró] un sentido fuerte de autenticidad” (73). Se puede pensar que este nuevo enfoque es evidencia del estado Coatlicue, pues Nenita está analizando algunas experiencias dolorosas para poder entenderlas; sin embargo, ella no siente que “there is something wrong with her,” por lo que las enseñanzas que rescata de estas experiencias no alivian ningún conflicto existencial, sino que refuerzan la importancia que las expresiones artísticas tienen en su vida.

Nenita vuelve a sentirse incómoda cuando descubre que el arte de Filomena también se produce con fines ajenos al espiritista y al comunitario. Nenita conoce a una artista que confecciona aretes en forma de altares como los que Filomena construye, y siente que esta manifestación artística es una “burla [...] a las imágenes religiosas” de Filomena. Cuando la artista le explica que “ésta es [su] manera de honrar” las tradiciones espirituales, Nenita compra un par de aretes, acción de la cual más adelante se arrepiente mientras se pregunta “si siempre iría de una crisis a otra” (75). Esta crisis se basa en su reconocimiento instintivo de lo que Walter Benjamin ha identificado como ausencia de “aura,” al notar que el arte espiritual de Filomena es reproducido fuera de su contexto original. Benjamin arguye que la reproducción mecánica de una expresión artística devalúa su valor, porque “even the most perfect production [of a work or art], one thing is

²³ Félicitè cree que su lora, Loulou, es “una extensión de la divinidad,” y por eso al final del cuento Loulou le da la bienvenida al cielo. Filomena tiene a Kika, una guacamaya que participa en los rituales del Día de los Muertos y cuya muerte hace que Nenita cuestione su propia espiritualidad (73).

lacking: Its unique existence in a particular place.” En otras palabras, la reproducción artística capitalista carece de “aura” y autenticidad (397-8). De modo parecido, Nenita insiste en que los “altares” en forma de aretes son una “falta de respeto” a la “fe profunda y personal” de mujeres como Filomena (74).²⁴ Si bien los aretes de la artista no son una manifestación macro-capitalista de reproducción en masa como la que Benjamin critica, Nenita reconoce que este arte no es auténtico porque se produce con fines económicos y no para venerar a los muertos en una ceremonia espiritual. Además, Nenita no capta el espíritu de la celebración janitziense al comprar los aretes, por lo que este arte carece de “aura” espiritual y genera descontento.

El final de “Filomena” es ambiguo, pero muestra cómo Nenita trata de encontrarle un sentido a esta nueva experiencia. Ella, “inspirada por el arte popular que acaba de ver,” crea su propio altar con una botella, en donde coloca un dibujo de Kika y los aretes que compró; y luego conduce a un bosque de eucaliptos cercano. Ella camina por el bosque mientras escucha el canto de las aves, lo cual le hace recordar a los búhos que anuncian la muerte, y también algunas voces misteriosas entre los árboles que alertan: “¡Flores para los muertos!” Nenita entierra la botella y sale del bosque sin mirar atrás mientras el viento sopla, las aves chillan y las voces la persiguen (75-6). Nenita sale desconcertada de su experiencia con los aretes, pero esta misma experiencia la motiva a crear su propio arte espiritual fuera de su contexto original, y por eso crea un altar privado para honrar a Kika. Este final es ambiguo porque Nenita no revela qué siente exactamente al enterrar la botella ni tampoco qué ha aprendido de esta nueva experiencia.

²⁴ La palabra “altares” aparece entre comillas en la novela, lo cual indica que Fernández quiere enfatizar que Nenita ve los aretes como una copia de los altares originales del Día de los Muertos.

Si bien, las experiencias de Nenita con respecto al arte espiritual comunitario se asemejan a la lucha de la mestiza en el estado Coahuila, ella no tiene que resolver ningún conflicto de identidad. De esta manera, el conflicto de Nenita gira en torno a cómo ella puede honrar el arte espiritual comunitario fuera de su contexto original.

A pesar de no pasar por un estado Coahuila propiamente dicho, Nenita logra desarrollar una conciencia mestiza, con la cual logra resolver este conflicto. La conciencia mestiza es la tercera de las cuatro etapas de la adquisición de esta nueva conciencia, en la cual la mestiza desarrolla una tolerancia por la ambigüedad – “she learns to juggle cultures [...] she operates in a pluralistic mode.” La conciencia mestiza “breaks down the subject-object duality that keeps [the mestiza] a prisoner and [shows] how duality is transcended” (Anzaldúa 101-2). No es hasta la última historia, “Zulema,” que Nenita realmente logra aceptar la ambigüedad en torno a las expresiones culturales de su comunidad y, con ello, encontrarse a sí misma.

En “Zulema,” Nenita retoma los rituales espirituales una vez más cuando su tía Zulema muere. Ella regresa a casa cuando se entera que Zulema está agonizando, pero llega demasiado tarde. Nenita se siente dolida y decide ir a México, en donde compra 180 milagros, varias docenas de flores, listones blancos y velas. En Tejas compra discos de vinilo tamaño 45, los cuales eran muy usados por los grupos de Rock para grabar sus sencillos.²⁵ Nenita deja esta colección sincrética en Brester Funeral Parlor, y le explica sus planes al confundido administrador. Ella decora el ataúd de Zulema, ordena las velas para que su olor “rompa los confines del espacio,” y también coloca los discos al lado de

²⁵ Los discos de vinilo de 45 comenzaron a usarse en los años 50 y están relacionados con el nacimiento del Rock and Roll. Este tipo de disco fue tan popular en los años 50 y 60 que *The Beatles* lo usó como formato principal para sus sencillos (“A History”).

Zulema para que ella los llene con “[sus] cuentos favoritos.” Nenita no sabe cuál será la reacción de la familia ni la del Padre Murphy, pero se va satisfecha con este homenaje personal (145-7). La decoración del ataúd es un ejemplo simbólico de cómo la mestiza, en su nueva consciencia, aprende a “juggle cultures” y a operar en un modo pluralista. Nenita reconoce la importancia de los milagros, los listones y las velas en las ceremonias fúnebres mexicanas que aprendió de Filomena; no obstante, ella también reconoce la importancia de la tradición oral para Zulema, y por eso cruza la frontera artística entre el arte tradicional de su comunidad y el arte occidental contemporáneo para incluir los discos de vinilo en el ataúd. Además, la presencia del Padre Murphy y del administrador de la funeraria, y el tipo de lugar donde el funeral ocurrirá, indican que este funeral se desarrollará a través de un rito cristiano en un espacio ajeno. Este sincretismo es incongruo para los no mestizos, como el administrador de la casa funeraria, pero para Nenita es una manera personal y auténtica de honrar a Zulema y al arte espiritual, y también una conciliación de las diferentes culturas a las que pertenece. Si bien al final de “Filomena” Nenita se encuentra en conflicto por no saber cómo honrar el arte espiritual de Filomena fuera de su contexto original, ahora ella ha encontrado la respuesta en la ambigüedad de este sincretismo ceremonial. De esta manera, Nenita comprende que la ambigüedad es parte de este conflicto y aceptarla es la respuesta; y por eso queda satisfecha con su propio arte.

Al final de la primera parte de *Borderlands*, Anzaldúa afirma que la mestiza debe regresar a su tierra natal, the borderlands, para finalizar su viaje (110-13). Por lo tanto, el retorno es la cuarta y última etapa de la adquisición de la consciencia mestiza. Sonia Saldívar-Hull asocia este retorno con los versos de la segunda parte de *Borderlands* para

explicar que el retorno implica activismo, ya que “the mestiza with her hard-earned consciousness cannot remain within the self [...]. The awareness of borderland existence spurs her to ‘fight hard’ to resist stasis” (12). A lo largo de *Fronterizas* se ve cómo Nenita lucha contra fuerzas hegemónicas. Por ejemplo, a comienzos de su adolescencia confronta a los hermanos Mondragón y es la única persona en querer denunciar y hacer público el rapto de Verónica; y luego en su juventud se enfrenta a Michael Osuna porque éste engaña a los chicanos para dar más poder al gobierno federal. Si bien estas acciones demuestran el activismo de Nenita ya que ella no duda en cruzar fronteras sociales y de género para confrontar la hegemonía masculina chicana y el gobierno federal, su activismo se hace más explícito y estratégico en las últimas páginas de la novela, en las cuales Nenita empieza a desarrollar su propia expresión cultural: la narración escrita.

Muchas activistas chicanas de los años 70 vieron en la escritura una forma de activismo eficaz, ya que con ella se opusieron a los diferentes discursos que no tomaban en cuenta ni sus voces ni sus experiencias de lucha.²⁶ Por estas razones algunas chicanas se separaron del Movimiento Chicano y comenzaron a crear prensa femenina chicana, en donde escribieron con el propósito de “open spaces for Chicana dialogue [and to] help constitute and document new forms of Chicana insurgency” (Blackwell 58-61). Aunque Nenita empieza a escribir mucho antes de los años 70, y no publica sus escritos en periódicos feministas chicanos, puesto que estos todavía no existían en los años 60, sus escritos, al igual que los escritos de las chicanas de los 70, buscan dar voz a las chicanas

²⁶ Teresa Córdova resume la importancia de la escritura de esta manera: “Chicanas write in opposition to the symbolic representations of the Chicano movement that did not include them. Chicanas write in opposition to a hegemonic feminist discourse that places gender as a variable separate from that of race and class. Chicanas write in opposition to academics, whether mainstream or postmodern, who have never fully recognized them as subjects, as active agents” (194).

que por mucho tiempo no tuvieron la oportunidad de expresarse. Roberta Fernández explica que las seis mujeres cuyas historias forman los seis cuentos de *Fronterizas* no son feministas, pero afirma que las mujeres jóvenes como Nenita y Patricia pertenecen a la generación de chicanas feministas que más adelante lucharán contra el racismo, el sexismo y la alienación (“Depicting” 84-5). De esto se puede deducir que Nenita pertenece a la generación de chicanas jóvenes que para los años 70 ya se habrían separado del Movimiento Chicano, y también ya habrían comenzado a escribir y a publicar en revistas chicanas. Por lo tanto, el libro que Nenita comienza y termina de escribir en “Zulema” no es sólo una forma de activismo que se expresa en su propio arte comunitario, sino también un preámbulo a un activismo más visible que posiblemente vendrá más adelante. Al final de “Zulema” Patricia lee los escritos de su hermana, lo cual sugiere que las historias de las seis mujeres ya se están difundiendo, por lo que la escritura como expresión cultural artística de activismo ya empieza a cumplir su función.

La escritura como activismo en *Fronterizas* también sugiere la idea de retorno. Para Anzaldúa el retorno es regresar a *the borderlands*, la tierra natal. En la novela Nenita nunca se aleja de su tierra natal porque, incluso cuando está en la universidad, regresa constantemente a visitar a su familia. Por lo tanto, su retorno no significa regresar físicamente a la zona fronteriza tejana, sino un viaje metafórico retrospectivo a su niñez, adolescencia y a todas aquellas historias familiares guardadas en su memoria a través de la creación literaria. Nenita siente que este retorno metafórico es necesario y por eso, en vez de asistir al funeral de Zulema, se va inmediatamente a su casa para terminar de escribir (147). Ella escribe por dos días enteros hasta que logra terminar su obra, con lo cual no sólo retorna a sus inicios, sino que también culmina su viaje de aprendizaje

habiendo desarrollado ya su nueva consciencia mestiza, la cual se manifiesta en su propia expresión artística comunitaria.

Si bien Anzaldúa no alude directamente al género *Bildungsroman* en su obra, las cuatro etapas que la mestiza debe superar para adquirir su nueva consciencia y aceptar la ambigüedad como parte de su propia identidad mestiza pueden entenderse también como los pasos necesarios que la protagonista de un *Bildungsroman* femenino chicano debe atravesar para completar su viaje de descubrimiento y formación. No obstante, la narradora de *Fronterizas* no transita exactamente por estas cuatro etapas ya que sus conflictos y experiencias dolorosas no giran en torno a su identidad mestiza propiamente dicha sino al cuestionamiento de las expresiones culturales de su comunidad por parte del mundo exterior. De esta manera, la nueva consciencia mestiza que Nenita adquiere le hace entender y comprobar que su sentido de autenticidad se encuentra en estas expresiones culturales; y por eso debe celebrar la ambigüedad en ellas y sumergirse en la escritura, su propia expresión cultural, para completar satisfactoriamente su viaje de formación. Finalmente, se puede inferir que con este nuevo arte ella dejará huellas en las futuras generaciones de mujeres chicanas tal y como las seis mujeres de sus cuentos, y sus respectivas expresiones culturales, dejaron en ella.

III. La creación literaria fronteriza como espacio de resistencia y formación

Como hemos visto, Gloria Anzaldúa sostiene que “The U.S.-Mexican border *es una herida abierta* where the Third World grates against the first and bleeds. And before a scab forms it hemorrhages again, the lifeblood of two worlds merging to form a third country – a border culture” (25). Esta región geográfica e híbrida, *the borderlands*, que

no es totalmente ni México ni Estados Unidos, no sólo crea una tercera cultura, sino también un tercer espacio. *The borderlands* se caracteriza por relaciones de poder que generan violencia y opresión, las cuales hacen de los “atravesados” habitantes transgresores.²⁷ Sin embargo, este tercer espacio, aparte de ser inhóspito, es también un espacio metafórico donde la mestiza confronta dichas relaciones de poder para finalmente cruzar fronteras libre e independientemente, y tolerar la ambigüedad que la rodea. Por eso Anzaldúa sostiene que “to live in the Borderlands means [to] fight hard” para así ser capaz de “survive the Borderlands [...] to live *sin fronteras*” (216-7).²⁸ De lo dicho anteriormente se puede afirmar que *the Borderlands* puede también entenderse como un espacio de resistencia.

El antropólogo postcolonial Homi Bhabha desarrolla el concepto de tercer espacio en *The Location of Culture* (1994) y lo define como un espacio intersticial, entremedio, que desplaza la lógica binaria sobre las cuales se construyen identidades (1-3).²⁹ Para Edward Soja el tercer espacio se forma de la combinación del primer y del segundo espacio, y se define como “a fully lived space, a simultaneously real-and-imagined, actual-and-virtual locus of structured individuality and collective experience and agency” (11). En otras palabras, para Soja, el tercer espacio expresa tanto la perspectiva material como la experiencia imaginaria para producir entendimientos subjetivos del mismo. La combinación de estos dos conceptos espaciales indica que el tercer espacio no es

²⁷ Los *atravesados* son aquellos habitantes prohibidos de *the Borderlands*: “the squint-eyed, the perverse, the queer, the mulato, the half-breed [...] those who cross over, pass over, or go through the confines of the ‘normal’” (Anzaldúa 25).

²⁸ Esta cita proviene del poema “To live in the Borderlands means you,” en el cual Anzaldúa describe los conflictos culturales, políticos y raciales que ocurren en *the borderlands*.

²⁹ Bhabha presenta la metáfora de la escalera de Renée Green para ejemplificar su teoría. La escalera del museo es un espacio liminal que conecta la planta superior a la inferior. La escalera “opens up the possibility of a cultural hybridity that entertains difference without an assumed or imposed hierarchy” (4).

unidimensional, ya que otorga nuevos significados a un primer espacio determinado. Sabiendo que el cuaderno escrito por Nenita al final de *Fronterizas* engloba diferentes significados, pues relata algunas historias de las mujeres en la vida de Nenita y a la vez también revela la creatividad y la agencia de la narradora, en esta segunda parte se argumentará que esta creación literaria transgrede fronteras y sirve como un tercer espacio, un espacio híbrido, que contribuye a la resistencia y formación de la mujer chicana, otorgándole protagonismo y rechazando así representaciones patriarcales tradicionales sobre ella.

Antes de proceder a analizar el cuaderno de Nenita como un espacio de resistencia y formación, se debe repetir que este cuaderno y *Fronterizas* son la misma obra. Al final del primer cuento, luego de descubrir que el álbum de recuerdos que su madre construyó para documentar los logros de Andrea fue destruido, Nenita se propone a recuperar dichos recuerdos familiares; sin embargo, ella no explica cómo cumplirá esta tarea (34). En el último cuento, “Zulema,” Nenita comienza a transcribir las historias contadas por sus tías Zulema y Mariana, quienes le obsequian un cuaderno azul para que le “ayude a que [sus] sueños y aspiraciones se realicen” (140). De esta manera Nenita recupera y se apropia de los recuerdos familiares a través de la creación literaria. En las últimas dos páginas de *Fronterizas* el lector descubre que lo leído no es más ni menos que el cuaderno azul de Nenita, pues su hermana Patricia se demora varias horas en leerlo para luego increparle que las historias escritas en el cuaderno no son exactas a la historia real de su familia. Ante esto Nenita afirma que “uno cuenta de la feria según lo que ve en ella,” con lo cual admite que lo escrito es un híbrido entre lo real y lo imaginado (148) – no una crónica sino su versión internalizada y recreada de esta herencia cultural. Roberta

Fernández corrobora este descubrimiento pues afirma que las memorias de la narradora “eventually become another book, Nenita’s journal” (“Depicting” 78). Con esto en mente, en los siguientes párrafos se entenderá que tanto *Fronterizas* como el cuaderno azul de Nenita es la misma obra, una novela autorreferencial.³⁰

Fronterizas pertenece a un corpus conocido como literatura de los “latino-estadounidenses.” La profesora Gwendolyn Diaz, haciendo referencia a las novelas de Sandra Cisneros y Cristina García, sugiere que generalmente este tipo de literatura crea un tercer espacio, un espacio cultural que se define por la otredad y la diferencia, y que “actúa como una membrana por la cual se filtran influencias tanto de la cultura dominante como la de la subordinada” (Hernández 113).³¹ Nenita es una “latina-estadounidense” que transgrede diferentes fronteras a lo largo de su viaje de formación mientras construye un tercer espacio con su creación literaria. De esta manera, se puede inferir que este espacio transgrede fronteras literarias y discursivas, filtrando así tanto elementos dominantes como subordinados.

La filtración de estos elementos es evidente desde el título, *Fronterizas: Una novela en seis cuentos*, el cual indica que esta obra combina elementos de dos géneros narrativos. Por un lado, la novela, la cual es considerada como el género narrativo dominante por excelencia en la literatura universal, ya que incluso Mikhail Bakhtin afirma que “the novel has become the leading hero in the drama of literary development in our time” (72).³² Por otro lado, el cuento, el cual, si bien no es el género dominante en

³⁰ Novelas que se centran en el mundo del autor, el productor del texto.

³¹ Díaz se vale de las ideas de Bhabha, y concuerda con él en que este tercer espacio no es necesariamente un lugar geográfico (Hernández 113).

³² Para Bakhtin, “the novel is not merely one genre among other genres. Among genres long since completed and in part already dead, the novel is the only developing genre [...] The novel has become the leading hero in the drama of literary development in our time precisely because it best of all reflects the tendencies of a new world still in the making [...]” (72-5)

la literatura universal, es un género fundamental en la literatura latinoamericana (Pollmann 212).³³ De esta forma, el título de esta obra sugiere que en ella se yuxtaponen géneros narrativos dominantes y subordinados en un mismo nivel, transgrediendo así las fronteras narrativas entre el cuento y la novela. Nenita insinúa el por qué de esta transgresión de fronteras narrativas diciendo: “[...] traté de juntar las diferentes partes de la historia para tratar de sacarles sentido” (144). Con esta frase Nenita indica que juntar sus seis cuentos en una novela es la mejor manera en la que ella, como heredera de las historias de estas seis mujeres, puede “sacarles sentido” a todas aquellas historias guardadas en su memoria. En la primera parte de este capítulo se explicó que Nenita escribe *Fronterizas* para romper el silencio al que la mujer chicana estuvo relegada por décadas; por lo tanto, en los siguientes párrafos se argüirá que la estructura de esta obra crea un tercer espacio que transgrede fronteras narrativas para romper el silencio impuesto en la mujer chicana y a la vez rechazar las representaciones patriarcales de la mujer chicana construidas durante El Movimiento Chicano.

Margot Kelley arguye que la novela fragmentada, el género narrativo entre la novela y el cuento, ha existido por siglos; sin embargo, su maduración se ha dado recién a partir de la segunda mitad del siglo XX, y su popularidad en Estados Unidos se ha extendido especialmente en las obras de escritoras mexicano-estadounidenses.³⁴

Rebolledo y Rivero sostienen que las escritoras chicanas, en sus obras, expresan sus

³³ Pollmann sostiene que el desarrollo de la nueva novela latinoamericana es impensable sin la influencia del cuento.

³⁴ Para Kelley, los autores de novelas fragmentadas en las últimas décadas son mayormente mujeres doblemente marginadas, por su condición de mujer y como miembros de grupos minoritarios visibles (63). El híbrido entre la novela y el cuento ha sido nombrado de diferentes maneras: “story cycle, short story cycle, story novel, paranovel, short story composite, novelle composite, hybrid novel, etc.” (Dunn 4). En este trabajo se emplea el nombre de novela fragmentada, “composite novel,” porque este es el nombre que Fernández usa para describir su novela, basándose en el trabajo de Kelley y su idea “that of the fractal, a unit in which the whole is replicated in the individual parts that make up the whole” (“Depicting” 79).

preocupaciones y percepciones, siendo el silenciamiento y la opresión en sus comunidades las más importantes (23). Gloria Anzaldúa coincide con este argumento, y además comenta que estas preocupaciones se expresan en el arte a manera de activismo, ya que “creative acts are forms of political activism [...]” (*Making Face*, xxii). Sabiendo que Nenita, como mujer activista, busca dar voz a las chicanas que por generaciones estuvieron oprimidas y fueron silenciadas, entonces el uso de un género híbrido entre la novela y el cuento no sólo sugiere que Nenita es parte de la primera generación de autoras chicanas, sino también que este género le ayuda a romper con el silencio y la opresión de la mujer chicana de manera creativa, mientras cuenta una historia colectiva.

Esta creatividad como activismo se ve en el por qué Nenita presenta sus historias a manera de cuentos dentro de una obra mayor. A diferencia de la novela, el cuento usualmente presenta un número reducido de personajes que interactúan alrededor de un único incidente o circunstancia. Así en “Zulema,” Nenita se relaciona con su tía a través de la narración oral, pues este cuento se centra en cómo Zulema compensa la ausencia de su madre, y el descubrimiento de su muerte, creando historias que mezclan hechos reales, como la Revolución Mexicana, con elementos ficticios.³⁵ Por ejemplo, en su adaptación de la Bella Durmiente, el príncipe nunca logra salvar a la princesa porque Emiliano Zapata le confisca su caballo y los otros revolucionarios destruyen su castillo, indicando así que los revolucionarios “lograron deshacerse no sólo de los príncipes sino también de

³⁵ La madre de Zulema, Isabel, muere dando a luz a Miguel en una noche de 1914 cuando los Federales luchaban contra los Villistas. Su familia le hace creer que Isabel se había ido a San Antonio y que pronto regresaría. En 1917 Zulema concluye que su madre ya no iba a regresar y afirma: “ya no tengo mamá.” Ese día comenzó a contar sus cuentos; sin embargo, nadie se interesaba por sus historias por ser “extrañas.” En 1920 Zulema encuentra una carta con el anuncio de la muerte de su madre, y comienza a darse al abandono; sin embargo, su tía Mariana y otras mujeres le ayudan y la mantienen ocupada para que se recupere del luto. No es hasta los años 50 que Zulema finalmente encuentra en Nenita a una persona interesada en sus historias (129-34).

[las] Bellas Durmientes” (135). En “Filomena,” Nenita se relaciona con esta mujer a través de rituales funerarios espiritistas, pues en medio de ellos Filomena le muestra que el pasado se mantiene vivo en el presente y que las expresiones culturales comunitarias son fundamentales en la vida de la mujer fronteriza. Zulema y Filomena, así como las otras cuatro, juegan roles importantes en la vida de Nenita, y por eso son protagonistas de las historias que Nenita narra. Por lo tanto, la escritura como activismo en *Fronterizas* se presenta en la manera en la que las seis mujeres son protagonistas de sus respectivos cuentos, y a la vez comparten el mismo nivel de protagonismo en la novela completa, lo cual no sería posible si *Fronterizas* hubiera sido escrita como una novela tradicional con sólo uno o dos personajes principales. Este protagonismo eleva a la mujer chicana a un papel principal dentro de su comunidad, desafiando así la opresión que la subyugaba a un papel secundario.

El empleo de la novela fragmentada también favorece el rompimiento del silencio al que la mujer chicana estuvo sometida por décadas, silencio que no se rompería si Nenita hubiese escrito su obra a manera de cuentos separados, sin agruparlos dentro de una obra mayor. Si bien las seis mujeres son ignoradas y/o forzadas al silencio, los efectos negativos que causa este silencio se examinan mejor en “Esmeralda.” Verónica, la protagonista, es silenciada desde las primeras líneas del cuento, en donde Nenita hace referencia a las diferentes voces masculinas que hablan sobre ella, voces que la ven como una “Esmeralda,” una “joya detrás de una vitrina” (103). El uso de estas voces muestra cómo el discurso masculino dominante habla por la mujer, la cosifica y la silencia, pues Verónica no encuentra las palabras para defenderse, con lo cual los hombres asumen que a ella “[le] gusta toda esta atención” (106). Verónica vive en casa de Leonor, su tía

abuela, quien la acoge debido a problemas con su tío; no obstante, Leonor, aun sabiendo que Verónica sufre, le prohíbe hablar sobre su pasado sin molestarse en averiguar lo sucedido.³⁶ En el clímax del cuento Verónica es ultrajada sexualmente, y la familia se niega a reportar lo sucedido a la policía, mientras las mujeres la reconfortan contándole sus secretos más privados, secretos que “será mejor si no se [cuentan] a nadie,” como por ejemplo la relación extramatrimonial de Cristina y su posterior relación misteriosa³⁷ (118). Otra vez Verónica es silenciada, pero esta vez por las mujeres de su familia, con lo cual se demuestra que incluso las mismas mujeres pueden perpetuar la censura femenina, reforzando así la hegemonía masculina y su respectivo discurso. No obstante, la atención de las mujeres de su familia también sugiere que esta comunidad femenina busca superar los daños del patriarcado a través de la narración oral. Verónica queda embarazada producto de la violación, y la familia la casa rápidamente con un joven, a quien le hacen creer que es el padre de la hija que Verónica espera. Ante esto Nenita comenta que “Verónica se estaba escondiendo detrás de una muralla, invisible quizás, pero [...] atrapante” (122). Si bien Verónica supera el abuso gracias a la ayuda de las mujeres de su familia, “Esmeralda” llega a su fin sin que la mentira y el silencio que todavía la aprisionan se desbaraten.

³⁶ Alfredo, tío de Verónica, descubre que ella estaba empezando una relación con un obrero. Él se enfada, expulsa al obrero, y revela que siempre estuvo interesado en Verónica diciendo: “Si se va a portar de esa manera con mis obreros, ¿dime por qué debo esperar mi turno? Saca a tu *huila* de mi casa o de ahora en adelante va a ser mía cuando se me antoje” (109).

³⁷ Cristina tuvo una aventura con un hombre casado, y de esa relación nació la madre de Verónica. Cristina se volvió a enamorar de una persona, a quien “aún hoy sigue queriendo.” Amanda no le cree pues dice que Cristina no sale con nadie, y sólo se junta con su comadre Celia Ortiz. Cristina sonríe misteriosamente y ríe a carcajadas cuando Amanda sugiere que Cristina y Celia “comparten un amante” (118). La relación entre estas dos mujeres no se vuelve a mencionar; sin embargo, en este relato Cristina comparte sus secretos más íntimos, secretos que debe callar, por lo que no se puede descartar la existencia de una relación lésbica entre Cristina y Celia Ortiz.

Al leer los cuentos por separado, con la excepción de “Zulema,” es imposible concluir que lo narrado pertenece al cuaderno azul de Nenita, con lo cual el lector desconoce que dicho cuaderno hace públicas las historias y secretos de la mujer chicana mientras se lee, ignorando también algunos temas comunes entre las seis historias. Por ejemplo, en “Amanda” las personas del pueblo sospechan que ella y sus acompañantes son hechiceras, y por eso se niegan a “ver lo mágico y lo extraordinario” en torno a ella (45). Cuando “Amanda” se lee como un cuento separado, los lectores fácilmente se dejan llevar por esas sospechas, las cuales les impiden ver en ella lo que Nenita y otros lectores descubren: “a feminine perspective that views witches as special beings [...] because they are able to step out of patriarchal control” (“Depicting” 93).³⁸ El tildar a Amanda de bruja y el centrarse únicamente en sus supuestos hechizos no sólo borra sus contribuciones en el desarrollo personal de Nenita, sino que también silencia los logros de una mujer que hizo algo “mágico” y “extraordinario” para su época: Resistir y aprender a vivir fuera del control patriarcal. Afortunadamente *Fronterizas*, por su naturaleza híbrida, puede aceptar diferentes formas de lectura. Al leerse como una novela se descubre que la resistencia al control patriarcal es un tema común en las seis historias, a veces explícitamente como en “Leonor” y “Andrea,” y a veces implícitamente como en “Esmeralda” y “Amanda.” Esta forma de lectura también revela que el silencio que subyugaba o aprisionaba a mujeres como Verónica finalmente se desbarata al final de la novela, ya que si bien Verónica no

³⁸ Algunas de estas seis historias se han leído y analizado por separado, siendo “Amanda” una de las más populares en antologías de literatura chicana como *Cuentos hispanos de los Estados Unidos* de Julián Olivares, por ejemplo. Fernández comenta que muchos análisis, como el de Olivares, se basan en lecturas literales del cuento, asumiendo que la autora escribe sobre brujería, malinterpretando así el mensaje del texto (“Depicting” 94). En este caso, un análisis integral de los seis cuentos, y no de uno solo por separado, podría ayudar al lector a entender mejor el mensaje de “Amanda,” ya que los seis cuentos comparten temas comunes, siendo el alejamiento de la mirada patriarcal y el apoyo de la comunidad femenina uno de los más importantes.

puedo contar su historia públicamente, Nenita lo hace por ella a través de sus escritos. De esta manera, los lectores pueden inferir que lo leído forma parte de la tradición oral femenina chicana desconocida por muchas personas y a lo largo de muchos años, y que ahora ellos son parte de ese público que Zulema buscó, pero no pudo hallar mientras vivía. Por lo tanto, el unificar los seis cuentos en una novela fragmentada crea un tercer espacio de resistencia, ya que éste no sólo denuncia y rompe el silencio impuesto sobre el discurso femenino chicano de la época, sino que también demuestra que debajo de esa apariencia callada y sumisa siempre había mujeres intentando resistir el control patriarcal, cada una a su propia manera y con variados niveles de éxito.

Aparte de transgredir fronteras de géneros narrativos, el cuaderno azul también transgrede las fronteras entre la tradición visual, la oral y la escrita. El primer cuento gira en torno a Andrea, tía de Nenita, y el álbum de recortes creado por Clarita, madre de Nenita, con fotos, artículos periodísticos, cartas y otros recuerdos enviados por Andrea sobre su vida artística a través de los años. Clarita y sus primas estudian las imágenes del álbum diariamente, recreando la vida artística de Andrea y describiendo detalladamente los lugares que ella visitó, lo cual hace que Nenita, sin siquiera conocerla, se imagine reviviendo las aventuras de Andrea, creando así un mito sobre ella (6).³⁹ Nenita finalmente conoce a Andrea, pero se desilusiona al ver que ella prefiere vivir en el presente sin interesarse en su pasado. Las conversaciones entre Andrea y Nenita dejan al descubierto que el álbum, al ser mayormente una colección de imágenes, es un registro

³⁹ Clarita y sus primas nunca han estado en esos lugares, pero los describen con detalle gracias a las fotos y las cartas enviadas por Andrea, entrando así “a un mundo extraordinario que no era el [suyo]” (5). Nenita todavía no conoce personalmente a Andrea, pero se la imagina como “un personaje exótico [...] en el escenario de [su] imaginación” (6). De esta manera se crea un mito que obviamente no es la Andrea de carne y hueso que luego conocerá.

incompleto ya que oculta muchas historias importantes, como la verdadera personalidad de Andrea fuera del escenario y los conflictos entre ella y su hermana Consuelo. Debido a esto, Nenita decide conservar los mitos y las historias narradas oralmente a través del álbum, entendiendo que “el álbum había adquirido vida propia” por ser “un repositorio de [sus] sueños y [sus] aspiraciones, del pasado que fue y del pasado como [habría] querido que fuera” (22). A pesar de no ser un registro completo, el álbum es fundamental en esta novela porque promueve la narración oral y la construcción de horizontes posibles.

Años después Nenita descubre que Consuelo destruyó el álbum, lo cual ocasionó la reconciliación entre las dos hermanas, creando un “puente” para que “[llegara] la una a la otra.” Ante esto Nenita se dice a sí misma: “Voy a reconstruir el álbum azul a pesar de que aquellos recuerdos desaparecieron hace tantos años, haré todo lo posible por recuperarlos” (34). Nenita intenta elaborar un álbum en honor a su amiga Becky, pero se da cuenta que el suyo era anticuado para su época pues hacía “insignificante los triunfos de Becky en comparación con lo que se veía en la televisión,” y a la vez era muy simple en comparación con el de su madre, pues este último “correspondía a la carrera de Andrea, que en su día había sido verdaderamente atrevida y extraordinaria” (31).⁴⁰ Este intento fallido de Nenita y su interés en la construcción de mitos a través de la narración oral sugiere que en un futuro ella recuperará y coleccionará más “recortes familiares,” pero para ello empleará medios más sustanciales acorde a sus propios intereses.⁴¹

⁴⁰ Becky es la única amiga de Nenita que logra hacer del baile una carrera profesional. Becky estudió baile en la Universidad y luego “se fue a Nueva York a seguir su carrera.” Becky le envía a Nenita recortes de periódicos y programas de sus presentaciones con frecuencia (30).

⁴¹ Con la frase “recortes familiares” se hace hincapié en que Nenita coleccionará memorias de su familia de la misma manera como su madre coleccionó recortes de Andrea para su álbum.

De la tradición visual se pasa a la tradición oral, la cual predomina en los siguientes cinco cuentos. Aunque Nenita es la narradora, a lo largo de la novela ella también cumple la función de oyente, sumergiéndose así en esta tradición. En “Amanda,” Nenita escucha las historias de esta mujer, quien mientras cosía le “contaba historias recogidas de muchos de aquellos que habían llegado por [esos] lares desde hace ya mucho tiempo,” historias que la “[llevaban] muy al pasado” (38). “Esmeralda” explora la narración oral a fondo, ya que Nenita constantemente escucha muchas historias y secretos de las mujeres de su familia a lo largo del cuento. Estas narraciones ayudan a que Verónica se reponga y decida dejar de “ser víctima,” por lo que en “Esmeralda” Nenita aprende que algunas tradiciones, en este caso la tradición oral, “are designed to facilitate whole survival” (Beardslee 155).⁴² “Zulema” también explora esta tradición detalladamente, revelando que la narración oral también puede causar daño. Por algunos años ella había creído en las historias que le contaba su familia sobre el paradero de su madre, y a la vez creaba sus propias historias para ajustarse a esta ausencia; sin embargo, nadie se interesaba por ellas. Al descubrir que su madre, Isabel, había muerto hace años, el mundo de Zulema se desmorona a pedazos, y las mujeres de su familia la encaminan en otras tradiciones como la cocina y los trabajos manuales para que ella pueda superar esta realización (138). De esta manera, la narración oral facilita la supervivencia de mujeres como Verónica, pero también puede desequilibrar el mundo de mujeres como Zulema cuando un pasado ficticio se presenta como un hecho real.

⁴² Luego de escuchar estas historias, Verónica decide que ya no quiere ser la víctima. Las mujeres dan un “suspiro de alivio” ya que le habían contado sus secretos más íntimos para que ella llegara a esa conclusión (118).

Nenita descubre que Mariana, tía de Zulema, a pesar de haberle mentado a su sobrina, ha visitado la tumba de Isabel regularmente desde su muerte para recordarla porque “uno opta por lo que tiene que hacer” (144). Con esta explicación Nenita empieza a transcribir la historia de Zulema y Mariana, adoptando el rol de narradora, cambiando así la narración del medio oral al escrito. Con la muerte de Zulema y motivada por los discos de vinilo que coloca en su ataúd, Nenita decide narrar también las historias de las otras cinco mujeres; pero a diferencia de ellas, Nenita lo hace a través de su cuaderno azul. El álbum de Clarita y la narración oral son tradiciones culturales valiosas que, a pesar de sus claras limitaciones, las chicanas de generaciones anteriores a la de Nenita emplearon para transmitir su conocimiento y de alguna manera alzar sus voces. Debido a estas mismas limitaciones y a su nivel de escolaridad, Nenita debe usar una expresión cultural más permanente: la escritura.⁴³ Con la narración escrita, ella presenta imágenes más completas de estas seis mujeres y a la vez evita posibles conflictos familiares, ya que hace hincapié en que sus relatos muestran una mezcla del pasado real y el de “nuestra imaginación” (148). Además, Nenita emplea la narración escrita para contar su historia familiar y romper el silencio de sus antepasadas en una época en que otras chicanas universitarias, como por ejemplo las Hijas de Cuauhtémoc, también escribían para documentar sus vivencias “so they could inform other women and develop a shared analysis” (Blackwell 71).⁴⁴ Por lo tanto, Nenita emplea la narración escrita para evitar las

⁴³ En *Fronterizas* no se puede determinar si alguna de las seis mujeres estudió en la universidad porque no hay evidencia, pero se puede deducir que Clarita, Andrea, Zulema y Mariana recibieron algún tipo de instrucción porque pueden leer y escribir. Sin embargo, la formación universitaria de Nenita se narra de manera explícita a lo largo de la novela, especialmente en “Filomena.” Además, en “Zulema,” Nenita, Zulema y Mariana leen y analizan *Pedro Páramo*, una novela fragmentada que, si bien no se divide en cuentos, se divide en 70 secciones (142).

⁴⁴ Las Hijas de Cuauhtémoc fue un grupo feminista de estudiantes chicanas fundado en 1971 por Anna Nieto-Gómez en California State University; sin embargo, sus inicios datan de mediados de los años 60.

limitaciones del álbum de su madre y lo inestable de la narración oral, a la vez que se acopla a las tendencias narrativas de su generación.

Pese a que Nenita narra la historia de su familia a través de su escritura, ella sigue incorporando imágenes y elementos de la narración oral, haciendo de su cuaderno azul un tercer espacio original y personal donde las fronteras entre estas tradiciones se transgreden. El pasado verdadero y el de “nuestra imaginación” pueden entenderse como una colección de imágenes de cómo las seis mujeres vivieron su pasado y de cómo a Nenita le hubiera gustado que dicho pasado haya sido. Las imágenes visuales más obvias en *Fronterizas* son los tres árboles genealógicos que preceden al primer, cuarto y último cuento, las cuales buscan explicar mejor las relaciones de parentesco entre las seis mujeres y Nenita. Este texto también presenta múltiples descripciones y algunas figuras retóricas que despiertan la creatividad del lector y le ayudan a crear imágenes mentales. Por ejemplo, en “Andrea” Nenita describe el álbum “de cuero” donde cada imagen se fijaba “cuidadosamente con cuatro esquinitas negras sobre las páginas color de crema” (5). Algunas fotos son descritas minuciosamente, pues se hace referencia a “los hoyitos coquetos en la mejilla” de Andrea, la mirada de su padre con la cual “le está diciendo al mundo que esta criaturita [Andrea] será la niña de sus ojos,” y los trajes de aragonesa y tehuana que Andrea lleva puesto (7). En la última parte de “Filomena,” Nenita se dirige al bosque guiada “por los olores de los árboles [y] la luz de la luna,” mientras escucha el cantar de los búhos para finalmente enterrar los aretes debajo “del árbol que la luna [le] había señalado” (76). Estos recursos sensoriales y figuras literarias facilitan la creación

Elas publicaron un periódico bajo el mismo nombre en 1971, en donde criticaron la opresión de género dentro de El Movimiento Chicano (Blackwell 44).

de imágenes visuales, similares a las del álbum de Clarita, pero recreadas verbalmente, ayudando al lector a sumergirse en lo que lee.

La presentación de las mujeres de los cuentos y sus expresiones artísticas individuales también forman imágenes visuales. Por ejemplo, Nenita describe los “georgettes, satines, encajes, etc.,” que Amanda confecciona mientras guía con “las manos [...] el movimiento de las telas hacia la aguja” (37). Amanda le confecciona una capa hecha de piel y huesos de gato, “con mangas bombachas [...] garras sobre el dorso de las manos [y] un corazón de terciopelo [que] parecía chorrear gotitas rojas” (43). El arte de Amanda exhibido en la capa es “una expresión de amor genuino” de una artista a otra, y por eso Nenita la conserva (47). Filomena “hacía todo en cámara lenta [...] era arraigada y moderada.” Su “sencillez la liberaba [...] y la hacía proyectar la sabiduría en la que [Nenita se] respaldaba diariamente” (52). Nenita se desespera con la actitud de Filomena, lo cual le “parece demasiado pasiva” (71). No obstante, ella aprende que Filomena encuentra su fortaleza en sus rituales espiritistas y su creencia en la vida después de la muerte; por eso “a pesar de los golpes que ha recibido de la vida, ella sigue adelante con una sonrisa en el alma” (71). Los recursos narrativos y los signos lingüísticos que Nenita emplea en sus cuentos crean imágenes más complejas de la mujer chicana, las cuales superan a las imágenes del álbum de Clarita y a la vez se oponen a las imágenes unidimensionales a menudo creadas por El Movimiento Chicano, mostrando que detrás de esa supuesta pasividad existen mujeres fuertes que encuentran plenitud individual y realización personal en sus tradiciones culturales.⁴⁵

⁴⁵ El Movimiento Chicano buscó difundir la imagen de la mujer chicana como una mujer de naturaleza pasiva dentro de una familia nuclear con el hombre chicano a la cabeza (Fregoso 74-6). Nenita a través de su cuaderno azul cuestiona esa imagen, mostrando múltiples imágenes de mujeres que no comulgan con el discurso chicano.

Fronterizas también trata de evocar elementos de la tradición oral y plurivalente. En algunas secciones de “Esmeralda,” Nenita le cede la narración a la voz narrativa de Verónica, quien por sí misma narra en primera persona su historia de amor y el problema con su tío. Ella evoca conversaciones y frases dichas por otras personas mientras le narra oralmente los hechos a Nenita, tal y como esta última lo hace por escrito cuando le narra las historias al lector. Además, la narración incorpora pausas constantes para evocar la oralidad, por ejemplo cuando Verónica describe a Omar: “... y era de Sabinas Hidalgo... tenía diecisiete años... su piel era como té de canela... con leche y azúcar” (108). Estas características hacen del discurso de Verónica una confesión con singularidades del lenguaje oral, y contribuyen a la creación de una historia comunitaria.

Estas y otras características generalmente asociadas con el lenguaje oral también se encuentran de manera explícita en los otros cuentos, especialmente en los diálogos. La más común es el uso de diminutivos para expresar cariño y solidaridad, como por ejemplo: “Pues, mire usted, chulita,” “fíjense mis hijitas,” “no, m’ijita” (42, 91 y 114). La redundancia también es una característica del lenguaje oral evidente en la obra, como por ejemplo: “‘Ya no existe,’ me lo dijo de nuevo. ‘Hace tiempo que no existe’,” “¿Y Omar? ¿Qué le pasó a Omar?,” “No te nos vayas, Esmeralda. No te nos vayas” (33, 110 y 123).⁴⁶ Además, se debe mencionar que los hechos narrados ocurren en el ambiente familiar, creando así un contexto que promueve el uso del lenguaje coloquial y regional, el cual es inseparable de la tradición oral. Tradicionalmente estas características se asocian más con el lenguaje oral que con el escrito, por lo que su empleo simula y enfatiza el discurso oral

⁴⁶ La repetición no es necesaria en el discurso escrito porque “the context can be retrieved by glancing back over the text [...]” cuando el lector experimenta distracción o confusión; sin embargo, en el discurso oral “the oral utterance has vanished as soon as it is uttered,” por lo que la “repetition of the just said, keeps both speaker and hearer surely on the track” (Ong 39-40).

dentro de la novela, yuxtaponiendo así estos dos tipos de lenguaje. Al final de *Fronterizas*, Patricia comenta que Nenita sólo realizó “una mezcla de cuentos que [le] contaron Mariana y Zulema,” lo cual indica que el cimientito oral de estas historias se conserva en el cuaderno (147). Por lo tanto, si bien *Fronterizas* forma parte de la tradición escrita, también incorpora elementos visuales y orales.

Homi Bhabha arguye que el tercer espacio “provides the terrain for elaborating strategies of selfhood that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration and contestation” (1-2). En *Fronterizas*, el cuaderno azul produce, usando el lenguaje de Bhabha, el “terreno” donde Nenita, a través de su creatividad literaria, inicia nuevos signos de identidad, los cuales se manifiestan a lo largo de la novela. Uno de estos primeros signos de identidad se expresa con la imaginación de la narradora. Nenita enfatiza en que su obra rompe las fronteras entre lo real y lo imaginario, ya que narra al mismo tiempo, el pasado real y el pasado “de nuestra imaginación” (148). Con esta explicación Nenita revela que la imaginación juega un papel fundamental en su obra, indicando que como escritora ella tiene la libertad y el derecho de articular sus vivencias, y las vivencias de las otras seis mujeres, desde su propia perspectiva, y por eso “cuenta la feria según lo que ve en ella” (148). A través de la imaginación Nenita es capaz de sobrepasar las fronteras de la realidad para desbaratar la opresión que ha frenado el florecimiento de la mujer chicana, mostrando así que debajo de la aparente sencillez y pasividad siempre había existido mujeres que intentaban vivir fuera del control patriarcal. Es imposible determinar qué partes de *Fronterizas* son reales y qué partes no; no obstante, sí se puede señalar que a través de la imaginación Nenita puede concebir una nueva representación de la mujer chicana, y por ende una representación de sí misma en

su escritura. De esta forma ella participa activamente en su propia herencia familiar mientras moldea su identidad.

Otro signo de identidad se expresa en el hecho que la narradora es una mujer que escribe tanto sobre ella misma como sobre otras mujeres. Hélène Cixous, en “The Laugh of the Medusa,” sostiene que “Woman must write her self: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away [...] Woman must put herself into the text – as into the world and into history – by her own movement” (875). Teniendo al auge de El Movimiento Chicano como telón de fondo, se puede entender que para mujeres como Nenita, el narrar su viaje de aprendizaje y el otorgar protagonismo a las mujeres de su comunidad es fundamental, ya que así ella puede rechazar las representaciones patriarcales de la mujer chicana construidas por este movimiento. Anny Eysturoy arguye que rechazar estas representaciones hegemónicas es posible cuando la protagonista de un *Bildungsroman* femenino se convierte en la narradora de su propio texto. “By assuming the role of the narrator/protagonist, the female ‘I’ becomes the conscious subject of her own *Bildung* story who, through the act of narrating, actively participates in the process of her own self-formation” (86). Nenita definitivamente asume el rol de narradora en “Zulema,” y a través de la escritura se embarca en un viaje metafórico, con el cual recupera tanto las memorias de las seis mujeres como las enseñanzas que ellas le dejaron, tomando así las riendas de su formación como chicana y forjando su identidad entre la valoración de las expresiones culturales de su comunidad.

En *Fronterizas* Nenita filtra elementos literarios dominantes y subordinados, y yuxtapone diferentes maneras de narrar una historia para crear un tercer espacio mientras imagina, se apropia de, y escribe sobre todas aquellas experiencias, públicas e íntimas,

que marcaron su vida y la de sus antepasados femeninos. De esta manera, el cuaderno azul de la narradora no es sólo un espacio de resistencia chicana, sino también un espacio de transgresión en donde Nenita intenta formar y encontrar su identidad entre las expresiones culturales de su comunidad. Por lo tanto, a través de *Fronterizas* Nenita es capaz de explayar el discurso femenino chicano de su comunidad, tal y como lo comenzaban a hacer las escritoras chicanas reales de su generación.

IV. El desarrollo de la comunidad femenina fronteriza hacia una conciliación de subjetividades femeninas

Como hemos visto, la escritura guía a Nenita en su viaje retrospectivo, en el cual ella explora las historias de seis mujeres de su comunidad y se encuentra a sí misma en este proceso. Esta exploración sugiere que el *Bildung* de Nenita está vinculado a las historias de estas mujeres, por lo que sin ellas, y sin sus respectivas expresiones artísticas, su maduración no sería posible. Por consiguiente, se puede inferir que la comunidad femenina fronteriza juega un papel fundamental en el *Bildung* de Nenita. Esta inferencia corresponde con uno de los postulados más importantes del *Bildungsroman* femenino estudiado por Rita Felski: “[...] this mediating structure of the female community [...] shapes the cautiously positive conclusion of the feminist *Bildungsroman*” (139). De esta manera, en *Fronterizas*, la comunidad femenina fronteriza acompaña a Nenita a lo largo de toda su vida, brindándole apoyo y valiosas enseñanzas que ella más tarde evocará mientras escribe, encaminándose así en lo que será un *Bildung* exitoso.

Sin embargo, Nenita no es el único personaje que pasa de la juventud a la madurez en *Fronterizas*, ya que Andrea, Verónica y Zulema también crecen y maduran

en los relatos, aunque ellas lo hacen en sus respectivos cuentos y no a lo largo de la novela. A diferencia de Nenita y a pesar de pertenecer a la misma comunidad femenina fronteriza, estas tres mujeres no logran un desarrollo exitoso, sino que siguen un camino que las lleva a la represión y al silencio. Por lo tanto, en esta sección se examinará el rol de la comunidad femenina chicana en *Fronterizas* desde el punto de vista psicossociológico para argüir que la misma comunidad femenina que posibilita el éxito del viaje de Nenita también, en su momento, impide el desarrollo de otras mujeres, lo cual ilustra el desarrollo de la comunidad femenina hacia una conciliación de subjetividades femeninas del pasado y del presente.

La psicoanalista Nancy Chodorow arguye, en *The Reproduction of Mothering* (1978), que la identidad femenina se forma generalmente en base a la identificación con la madre, “the primary parent,” durante el periodo preedípico, por lo que “girls come to experience themselves as less differentiated than boys [...]” Esta identificación crea lazos con la madre, los cuales posibilitan que la niña desarrolle empatía “into their primary definition of self” y “emerge [from this period] with a stronger basis for experiencing another’s needs or feelings as one’s own.” La identificación con la madre implica que “growing girls come to define and experience themselves as continuous with others; their experience of self contains more flexible or permeable ego boundaries [...]” en consecuencia “the basic feminine sense of self is connected to the world” (166-9).⁴⁷

En *Fronterizas*, Andrea, Verónica y Zulema, al igual que Nenita, tuvieron a sus

⁴⁷ Chodorow sugiere que la formación de la identidad de la niña no comienza con el periodo edípico, sino con el periodo preedípico, por lo que su desarrollo está definido por los lazos que forma con la madre y no únicamente por su apego al padre como lo creía Sigmund Freud. Cuando la niña llega al periodo edípico, ella trae consigo “the retention of preoedipal attachments to [her] mother,” por lo que su “endo-psychic object-world becomes a more complex relational constellation than men’s [...]” (169). El lazo con la madre también hace que las niñas “emerge from this period with a basis for ‘empathy’ built into their primary definition of self [...]” (167).

respectivas madres como “the primary parent,” y luego a su comunidad femenina como grupo de apoyo más cercano en diversas etapas de sus vidas.⁴⁸ Esto quiere decir que, debido al lazo con la madre, estas mujeres logran tomar consciencia de su propia identidad a través de su relación con las mujeres a su alrededor, por lo que el desarrollo de la comunidad femenina en la novela se ilustra por medio de la dinámica entre estas mujeres y su comunidad.

La primera evidencia de esta dinámica se halla en “Andrea,” en donde la madre y las tías de Nenita comentan sobre la infancia de Andrea. Ella era un bebé cuando llegó a Tejas, a diferencia de su hermana Consuelo, quien “llegó a los diez años, ya bien formadita” (7). Tres años después su padre muere, lo cual le afecta más a Consuelo que a ella. En su infancia, Andrea es patrocinada por dos mujeres anglo, la señora Bristol y Lillian Anderson, quienes la miman y le financian sus clases de baile mientras emplean a Consuelo de doméstica. Años después Consuelo se casa, y se lleva a Andrea a vivir con ella en San Antonio, donde Andrea empieza su carrera artística a pesar de la oposición de Consuelo. Andrea se muda a Los Ángeles a los dieciséis años y comienza a viajar por todo el país (5-16). Estas primeras páginas revelan una gran diferencia en el desarrollo de las dos hermanas. Consuelo llega a Tejas habiendo ya desarrollado una empatía por las mujeres de su comunidad y definiéndose en base a sus relaciones con ellas. No obstante, ella pierde esos lazos al llegar a Tejas, y su situación emocional empeora con la muerte del padre y la necesidad de trabajar para sustentar a su familia. De esta forma, el

⁴⁸ Los personajes masculinos son escasos y ninguno tiene un papel principal en la novela, por lo que estas tres mujeres están rodeadas de personajes femeninos a lo largo de casi toda la narración. Fernández comenta que su novela carece de “men as leading figures” porque su intención “was to focus on women’s culture and to explore what Mexican women’s culture – Tejana culture, was and, probably, still is” (“Depicting 89-90).

desarrollo de Consuelo en Tejas se moldea en base a la pérdida de su comunidad y a la pobreza. Por otro lado, Andrea, debido a su corta edad y a la influencia del arte, y sus benefactoras, no logra desarrollar completamente ni fortalecer esa misma empatía con la comunidad tradicional mexicana que posee su hermana, por lo que su florecimiento se da en base a la vida artística y el patrocinio anglo, dejando a la comunidad chicana de lado.

Andrea le cuenta a Nenita que al casarse con Tony Carducci, a los 31 años, dejó el teatro para siempre, sintiéndose “satisfecha con su decisión” (13). Ella afirma no saber por qué Consuelo y los Carducci nunca aprobaron su vida artística, pero sospecha que “para ellos eso [era] exhibicionismo” (17). Andrea también comparte que cuando su madre murió, Consuelo ya “no tenía a nadie con quien compartir sus memorias” y por eso se apegó a los Carducci, aprendió italiano, y ahora ellos se llevan mejor con Consuelo que con ella (18-21).⁴⁹ Consuelo también conversa con Nenita, y le cuenta que los Carducci le recuerdan mucho a sus parientes mexicanos y chicanos, y que ellos “ahora son su familia,” tanto así que quiere viajar a Italia y a San Luis con su amiga más querida, la hermana de Tony (23).⁵⁰ Consuelo confiesa que ama el teatro, pero que su problema con la carrera de Andrea “tenía que ver con Andrea misma,” ya que su vida artística la “fue alejando de nuestra realidad” (25). Ella también revela que Andrea ignoraba a su familia, “estaba obsesionada con lo suyo,” y nunca contribuyó con la economía del hogar (26). Al enviudar Consuelo, Andrea no la apoyó en “el momento más triste de [su] vida.” Consuelo también afirma que esta historia nunca se la contó a nadie, con lo cual Nenita le aconseja que debe compartir esta historia con Andrea y reconciliarse con ella (27).

⁴⁹ La familia de Tony emigró a Estados Unidos cuando él tenía nueve años. Andrea revela que la similitud de su lengua, la experiencia migrante, el catolicismo, la formalidad y los valores tradicionales son algunas cosas en común que las familias de ambos comparten (17).

⁵⁰ Andrea no habla italiano y tampoco está apegada a los Carducci como lo está Consuelo (24).

Estas conversaciones exhiben más a fondo la heterogeneidad de la comunidad femenina, pues ilustran los conflictos dentro de ella, y las diferentes expectativas que cada mujer tiene para con su comunidad. A diferencia de Consuelo, Andrea no forma alianzas con las mujeres de la comunidad chicana porque no estuvo expuesta a ellas. Por esta razón ella no puede entender la frustración que su familia política y su hermana sienten ante su individualismo, y confunde esa frustración con rechazo al exhibicionismo. Consuelo crece como una muchacha solitaria y taciturna a la sombra de la confianza y la independencia de Andrea. Con la muerte de la madre, Consuelo pierde su comunidad por completo, y no busca ese sentido de comunidad en su hermana porque sabe que para ella eso no tiene el mismo valor.⁵¹ La historia de Consuelo da un vuelco inesperado cuando se afilia a una nueva comunidad, la italiana. Si bien no se puede determinar si Consuelo intenta sustituir su mexicanidad con una nueva identidad italiana, pues ella no afirma ni niega sentirse italiana, la dislocación cultural y territorial que ella experimenta se traduce en su apego a los Carducci y la adopción voluntaria de una nueva comunidad, la cual la rescata de la soledad en que vivía. De esta manera, Consuelo, a diferencia de Andrea, sólo puede definirse a sí misma dentro de una comunidad, ya que desde su niñez su identidad ha estado íntimamente conectada a la identidad comunal.

Nenita se sorprende al ver que Consuelo apoya sus aspiraciones artísticas, pues ella le regala una medalla de la Virgen de Guadalupe como signo de su bendición y le aconseja que “[haga] lo que más le guste” (28). Consuelo también asiste al recital de Nenita y llora al felicitarla, con lo cual Nenita “[siente] una profunda conexión con ella” (29). La actitud de Consuelo hacia el arte de Nenita es significativa no sólo porque nunca

⁵¹ Andrea creció con seguridad económica y más apoyo individual, gracias a la intervención de la comunidad anglo, por lo que su idea de comunidad es muy distinta a la de Consuelo.

apoyó de esa manera a su propia hermana Andrea, sino también porque sugiere su intención de mantener a Nenita conectada a su comunidad, y no dejar que los sueños artísticos creen una ruptura familiar nuevamente. Su frustración ante el distanciamiento de Andrea le impedía apoyar a su hermana, pero ahora que ha vuelto a pertenecer a una comunidad, entiende lo importante que es contar con una, y por eso le sugiere a Nenita que se mantengan en contacto (28). Además, con la medalla de la Virgen de Guadalupe, Consuelo le recuerda a Nenita que no se olvide de sus orígenes ni de la comunidad a la que pertenece. Consuelo, ahora que ha entendido lo importante que es estar afiliada a una comunidad, no desea que Nenita, quien es todavía una niña, se separe de su comunidad como lo había hecho Andrea.

En su vejez Consuelo encuentra el álbum de Andrea y lo destruye, lo cual invita a que las dos hermanas finalmente destapen sus resentimientos y frustraciones, y puedan llegar “la una a la otra,” renovando así lazos comunitarios entre ellas (31-4).⁵² Desafortunadamente, esta comunidad surgió demasiado tarde puesto que Andrea ya había dejado el teatro hace más de 30 años “para casarse con Tony,” y también se había “empeñado en que nunca iba a dudar de [su] decisión” (17). Aunque Andrea afirma no arrepentirse de esta decisión, sus palabras delatan deber y nostalgia, ya que el uso de la preposición de finalidad “para” revela que ella debió renunciar a su carrera artística antes de poder casarse, y el verbo “empeñarse” indica que ella debió convencerse por algún tiempo de que dejar el teatro fue la mejor decisión. Estas premisas sugieren que el matrimonio reprime el talento de Andrea y la restringe al papel de esposa y madre. No se puede aseverar que Andrea no hubiera dejado el teatro si Consuelo le hubiera dado el

⁵² Andrea comenta que la destrucción del álbum “sirvió como puente para [ellas],” por lo que su destrucción probablemente fue “la razón por el que existió [...] en primer lugar.” (34).

mismo consejo y apoyo que le da a Nenita, ni tampoco se puede inferir que la frustración y resentimiento de Consuelo impidieron que Andrea siga con su carrera artística. No obstante, desde un punto de vista psicosocial, la importancia de este primer cuento radica en que expone la necesidad de la mujer fronteriza por definirse en comunidad, y a la vez muestra que esta comunidad femenina tolera y promueve más solidaridad, independencia y heterogeneidad en las nuevas generaciones que en las anteriores.

Verónica es otra mujer que también pasa de la juventud a la madurez en *Fronterizas*, y a diferencia de Andrea, ella sí es contemporánea a Nenita. Sin embargo, la comunidad femenina, en su afán por guiarla y darle apoyo, también la reprime y silencia. Verónica creció con su madre, pero sin apoyo paterno; y desde el incidente de abuso sexual que pasó con su tío Alfredo, la comunidad femenina decide cuidarla. No obstante, en esta comunidad impera el silencio represivo, pues Nenita siente que las mujeres mayores, incluyendo su propia madre, evitan hablar de Verónica delante de las niñas, y también se “[esfuerzan] para que [ella] no estuviera sola con Verónica.” Nenita es consciente de este silencio, pero lo acepta y calla “a pesar de [su] gran curiosidad.” Verónica también acepta el silencio pues “pasaba su rato sola [y] no compartía sus sentimientos” (105). Chodorow arguye que “growing girls come to define and experience themselves as continuous with others” (168). De esta manera, Nenita y Verónica, quienes se definen por sus lazos con la comunidad femenina, aprenden el silencio de las mujeres mayores, y por eso lo aceptan y terminan acomodándose a él. Esto muestra que la solidaridad de la comunidad femenina no es siempre saludable, sino que en algunos casos puede servir como un instrumento más de opresión.

Eventualmente Leonor, ante el acoso de los hermanos Mondragón y las burlas de sus nietos, decide que ya es hora de que Verónica cuente su historia. El silencio en la comunidad por fin se va rompiendo con esta confesión, motivando a Verónica a encarar el acoso de los hombres que le echan piropos. Desafortunadamente, los Mondragón abusan sexualmente de ella, con lo cual la comunidad femenina encara el reto de cómo responder a este agravio. Algunos análisis sobre “Esmeralda” suelen enfocarse en cómo la comunidad femenina “mend[s] the body” para luego “begin the healing of the soul,” resaltando así el rol reconfortador de esta comunidad (Beardslee 154-5).⁵³ Sin embargo, estos análisis no toman en cuenta la reimposición del silencio que acompaña a la respuesta de la comunidad. Leonor invita a cenar a David Baca, un joven que acababa de llegar al pueblo, y durante la velada la familia resalta las cualidades domésticas de Verónica, y sugieren que David la invite a salir. Algunas semanas después, Verónica se casa con David, quien cree que Destino, la hija de Verónica producto del abuso sexual, es suya. Nenita piensa que esta represión de Verónica es como una “muralla, invisible quizás, pero [...] atrapante” (120-2). De esta forma, la cura, y la depuración del cuerpo y alma, de Verónica van de la mano con la reimposición del silencio, pues Verónica lo acepta como parte de su vida, y nadie vuelve a hablar de lo sucedido.

Cuando la comunidad “begins the healing of the soul” y cada mujer revela su secreto más íntimo, Verónica se da cuenta de lo frágil que es su madre, a quien la guerra convirtió en “víctima,” y le robó a su marido y al padre de su hija. Con esto en mente ella

⁵³ Las mujeres preparan infusiones, baños calientes y ungüentos para Verónica. Una vez recuperado el cuerpo, ellas proceden a contarle sus secretos más íntimos hasta que Verónica decide reponerse y seguir con su vida (114-7).

decide dejar de ser la víctima, decisión que alivia a su comunidad (118).⁵⁴ El casarse con David sugiere que Verónica ejerce agencia sobre su futuro porque se dispone a romper el ciclo de victimización femenina; no obstante, este matrimonio también le quita libertad. En su estudio del *Bildungsroman* femenino, Rita Felski explica que la protagonista de la novela de formación femenina tradicional está atada al destino de su esposo porque su aprendizaje está limitado al viaje del hogar parental al hogar marital (125). De este modo, Verónica, a pesar de ejercer agencia sobre su futuro y el de su hija, termina atándose a un matrimonio y sucumbiendo a las demandas sociales como lo hizo Andrea en el primer cuento de la novela.

En este caso la respuesta de la comunidad femenina deja mucho que desear, especialmente si se considera que Leonor, quien encabeza la comunidad en “Esmeralda,” empodera a Nenita en el cuento anterior. En este, Leonor intenta encontrar una heredera a quien pasar sus conocimientos de cartomancia, y a lo largo de su búsqueda le deja a Nenita dos invaluable enseñanzas: “no importa lo que piensen los otros” y que el transformarse es importante porque “regenera la vida” (85 y 92).⁵⁵ Sin embargo, en “Esmeralda,” Leonor, y el resto de las mujeres, intentan esconder la verdad sobre el embarazo de Verónica sin pensar en las posibles consecuencias, mostrando que sí les importa el qué dirán. La comunidad también impide que Verónica se “transforme” porque a través de este matrimonio la manipulan a aceptar las demandas sociales tradicionales. Al comienzo del cuento las mujeres le consiguen un trabajo a Verónica

⁵⁴ Tanto Verónica como su madre crecieron sin un padre al lado, y por eso su madre se autodefine como una víctima “de los hombres poderosos” (117). Casándose con David, Verónica le da un padre a su hija, producto del abuso sexual, por lo que con este matrimonio ella cree que dejará de ser una víctima.

⁵⁵ Leonor inicia a Aura, su nieta, y a Nenita en rituales antiguos para decidir si Aura podría ser su sucesora. Leonor les corta el cabello y les explica que tanto ellas como las lagartijas que habitan su casa deben transformarse para luego regenerarse. De este modo, Leonor les sugiere que sólo el que se transforma se adapta y sobrevive (92-3).

vendiendo boletos de cine dentro de una vitrina de vidrio, como si estuviera dentro una “jaula de cristal” (103). Por lo tanto, el cuento comienza y termina con las metáforas de la jaula y la muralla atrapante respectivamente, indicando que la comunidad femenina no ha permitido que Verónica se “transforme,” pues ella sigue siendo prisionera de las demandas sociales patriarcales.

A esto surge la pregunta de por qué Leonor le aconseja a Nenita transformarse y no prestar atención al qué dirán, pero no sigue sus propios consejos con Verónica. Leonor sospecha que Nenita es una muchacha tenaz, lo cual se confirma cuando le lee las cartas del tarot en “Leonor,” y le revela que su futuro es el de la Encantadora (91). Esta carta se asocia con la fuerza que “has appeared to help see [one] through to the end. Faith in [one’s] personal ability and the empowerment of self grants [one] the will to master fate” (“Strength”). Leonor, como mujer creyente en el poder de sus cartas, sabe que el carácter de Nenita la distingue de las otras muchachas de su familia; y por eso cree que Nenita, a diferencia de Verónica, sí tiene la capacidad de ser la artífice de su propio destino.⁵⁶ En la novela no hay mención alguna a que Leonor le haya leído las cartas a Verónica, pero su actitud sobreprotectora hacia ella y la manera en la que manipula su vida para intentar ayudarle sugieren que ella ve a Verónica como una muchacha que necesita protección para sobrevivir. Las diferentes actitudes de Leonor hacia estas dos muchachas subrayan las dinámicas complejas y sutiles dentro de la comunidad femenina, e indican que Leonor aconseja a Nenita porque sospecha que ella sí pondrá en práctica sus consejos y será capaz de controlar su propio destino.

⁵⁶ Leonor se da cuenta que Nenita es una muchacha tenaz que, a pesar de sus trece años, “es más fuerte que Aura,” y “[se] porta como si fuera más grande.” Nenita también es la encargada de recoger a Verónica del trabajo todas las tardes, y por eso no es sorprendente que Leonor le pida que ayude “a Verónica a tomar control de una situación desagradable” (104-7).

Luego de la deshonra de Verónica, Leonor envía a todos sus nietos a vivir al rancho, lejos de Verónica. No obstante, Leonor permite que Nenita visite a Verónica porque sabe que a ella le hará bien su compañía. Este permiso indica que Leonor considera que la fortaleza de Nenita la hace digna de formar parte de la comunidad femenina que apoya a Verónica, comunidad formada sólo por mujeres adultas. Sin embargo, Nenita no está de acuerdo con el silencio impuesto por la comunidad. Al nacer Destino, Nenita piensa que “Verónica había entrado al escondite peligrosísimo del autoengaño, y [se pregunta] si algún día no quedarían desilusionados los tres a causa de lo que estaba pasando” (123). A diferencia del resto de la comunidad femenina, Nenita rechaza este matrimonio porque entiende que el aferrarse al silencio nuevamente arrincona a Verónica a una nueva realidad basada en la represión y la mentira. Nenita valora los cuidados de la comunidad para con Verónica, pero no comulga con el silenciamiento ni la represión femenina. De esta manera, Nenita muestra indicios de lo que posiblemente será la nueva generación de chicanas: Mujeres que entienden la relevancia de la comunidad femenina tradicional, pero que a la vez se enfrentarán al sexismo, racismo y otras injusticias dentro y fuera de sus comunidades.

Zulema es la última mujer cuya infancia, niñez y adultez también se exploran en la novela. Ella tenía seis años cuando su madre, Isabel, murió dando a luz; no obstante, su tía Mariana y el resto de la familia le hacen creer que Isabel se había ido a San Antonio a cuidar a un familiar y que regresaría al terminar la guerra. Zulema, al ver que Isabel no regresaba, “se sintió abandonada,” y cuando cumple nueve años acepta que “ya no [tenía] mamá” porque ella “se perdió” (134). A esa edad Zulema empieza a contar sus historias; sin embargo, nadie se interesa por ellas. Dos años después Zulema encuentra el obituario

de su madre y se da al abandono (129-37). Jean Baker Miller afirma que “for many women, the threat of disruption of an affiliation is perceived not just as a loss of a relationship but something closer to a total loss of self” (83). Esta premisa sugiere que el abandono que Zulema siente es reflejo del miedo a que su madre no regrese y a perder los lazos que tenía con ella. Ella también cuenta con una comunidad femenina, pero ésta no le escucha porque trata de protegerla “del mismo dolor que sin darse cuenta le llegaron a causar” (136). Cuando Zulema descubre que su madre está muerta y que su comunidad le mintió, ella pierde la conexión que tenía con las mujeres de su familia y se da al abandono.

Al ver este abandono, Mariana y las otras mujeres intervienen, enseñándole labores domésticas; sin embargo, al ya no tener una relación sólida con ellas, Zulema ya no comparte sus pensamientos.⁵⁷ A los diecisiete años se casa con un joven que conoció en su fiesta de quinceañera, pero su vida no mejora ya que “por mucho tiempo se mantuvo en silencio” (139). A sus cuarenta años Zulema finalmente encuentra en su sobrina Nenita, quien tenía tan sólo seis años, a su primera oyente; y así en medio de sus tertulias Zulema adquiere “un sentido de seguridad que no había mostrado antes” (139). Zulema estuvo protegida por su comunidad femenina por varias décadas; no obstante, esta no supo escucharla, negándole así lo que ella más deseaba y lo que podría haberla ayudado a desarrollar su autoconfianza mucho antes. En su caso, la comunidad femenina no representa apoyo y protección, sino engaño y represión. Nenita a sus seis años ya había sido cautivada por las historias familiares en torno al álbum de su madre, por lo que no causa sorpresa que ella se interese por los relatos de Zulema, brindándole así una

⁵⁷ Zulema comienza a preparar el ajuar para su matrimonio con ayuda de las mujeres de su familia. Ellas le preguntan sobre su novio, pero ella “no compartía nada [...]” y se dedicaba sólo a tejer y coser (138).

apertura para contar su historia por fin. Con el tiempo, Mariana se une a las tertulias, probablemente al ver el cambio en la personalidad de Zulema luego de que Nenita se interesara por sus historias.⁵⁸ De este modo, estas tres mujeres forman una nueva comunidad femenina que apoya no sólo a Zulema sino también a Nenita.

Estas mujeres rescatan las historias de Zulema y también logran enmendar errores pasados, ya que con los relatos compartidos Mariana se arrepiente de haber mentido y decide llevar a Zulema y a Nenita a la tumba de Isabel. Mariana confiesa que ha visitado la tumba de su hermana todas las semanas desde su muerte porque “uno opta por lo que tiene que hacer.” Con esta frase en mente Nenita decide empezar a transcribir los relatos de estas dos mujeres, lo cual las motiva a regalarle el cuaderno azul para que “sus sueños y aspiraciones se realicen” (143-4). Este cambio de actitud en Mariana ilustra la evolución de la comunidad femenina, ya que inicialmente ella, en su afán protector, reprime la voz de Zulema, impidiéndole así desarrollar la autoconfianza que tanto necesitaba. Sin embargo, con ayuda de Nenita, Mariana logra rectificar sus errores, y por eso ahora escucha a Zulema y también estimula a Nenita para que narre sus historias libremente.

Fronterizas, como muchos otros *Bildungsromane* femeninos contemporáneos, resalta el rol positivo de la comunidad femenina en el *Bildung* exitoso de la protagonista; sin embargo, algunos de los cuentos que conforman esta novela ilustran que a veces la

⁵⁸ Nenita comparte la historia de una mujer que al salir de Cuba escondió varias joyas finas entre sus cabellos con adornos de mariposas que sujetaban sus moños. Se veía tan ridícula que “nadie la tomaba en cuenta.” Sin embargo, al llegar a Estados Unidos, el dinero conseguido por la venta de las joyas ayudó a la familia a establecer un negocio exitoso (141). Nenita no conecta esta historia explícitamente con la vida de Zulema, pero se puede inferir que Zulema también escondía un gran tesoro, pero ella lo escondía en sus relatos que nadie apreciaba ni escuchaba. No obstante, Nenita descubre el tesoro de la tradición oral en estos relatos, lo cual no sólo motiva el cambio de personalidad de Zulema, sino también probablemente hace que Mariana aprecie las historias y finalmente escuche a su sobrina.

misma comunidad femenina que apoya y posibilita el desarrollo triunfante de la protagonista también reprime y silencia a otras mujeres, aun cuando ellas son las protagonistas de sus respectivos cuentos. De esta manera, *Fronterizas* sugiere que la comunidad femenina no es un ente estático ni simple, sino que se encuentra en constante desarrollo, como la protagonista misma. Este desarrollo se refleja en la manera en que las mujeres más adultas crean nuevas relaciones y lazos comunitarios con mujeres más jóvenes, como Nenita. A través de estas relaciones ellas logran no sólo cuestionar sus acciones pasadas y enmendar sus errores, sino que también promueven el desarrollo de las nuevas generaciones, ilustrando así la conciliación de las subjetividades femeninas.

V. Conclusiones

A través de un viaje metafórico retrospectivo, Nenita explora las historias de seis mujeres fronterizas y sus diferentes expresiones culturales comunitarias para encontrar su propia identidad en la tradición escrita. Si bien Nenita cruza la frontera mexicano-estadounidense varias veces, el éxito de su *Bildung* se da por medio de cruces de fronteras de época, género, sociales y culturales, y se refleja en la adquisición de la consciencia mestiza a medida que ella aprende a celebrar la ambigüedad en torno a las expresiones culturales de su comunidad. Nenita también transgrede otras fronteras, como las literarias y las discursivas, mientras crea un tercer espacio, un espacio de resistencia y formación, a través de la creación literaria en donde ella explaya el discurso femenino de su comunidad. Finalmente, este capítulo también explora el desarrollo de la comunidad femenina, la cual con el transcurrir del tiempo logra romper silencios impuestos y

enmendar errores hasta lograr una conciliación de subjetividades femeninas, proponiendo que esta comunidad no es homogénea, sino más bien heterogénea y compleja.

Este análisis de *Fronterizas* se alinea con otros estudios sobre el *Bildungsroman* femenino en novelas chicanas y con las tres características de este género que Spencer Herrera describe; no obstante, este capítulo también analiza elementos únicos de la obra de Fernández, como los cruces de fronteras y la evolución de la comunidad femenina en el florecimiento de la mujer fronteriza. Si bien Nenita es una mujer chicana, puesto que nace y crece en Estados Unidos, este capítulo también explora el desarrollo de mujeres meXicanas, como Andrea, Consuelo y Filomena, quienes, al igual que Nenita, también son habitantes de *the borderlands*, pero que nacen y/o crecen en México.

Con esto en mente, el siguiente capítulo examinará los elementos de los *Bildungsromane* femeninos en las dos novelas de María Amparo Escandón, cuyas protagonistas son mujeres meXicanas. Como se verá, a diferencia de *Fronterizas*, los *Bildungen* de las protagonistas de Escandón están definidos por el cruce físico de la frontera mexicano-estadounidense y la creación de comunidades femeninas que no existen al comienzo de las novelas.

Capítulo 3

Nueva “New Mestiza Consciousness,” heterotopías y comadres fronteras:

Aproximaciones al *Bildungsroman* femenino meXicano de María Amparo Escandón

“Todo en ella era extraño [...] Podía ser mexicana, pero oficialmente era ciudadana norteamericana. ¿Y esos ojos verdes? ¿Cómo explicarlos?”

(Escandón, *Transportes González e Hija*, 38)

I. Introducción

El *Bildungsroman* es un género literario muy versátil y “socialmente condicionado,” que debe ser estudiado de acuerdo al contexto social, histórico y cultural en el que se desarrolla (Gómez 107). *Fronterizas*, como se ilustró en el capítulo anterior, es un buen ejemplo de cómo este género se ha condicionado a nuevos contextos y circunstancias en Estados Unidos, ya que el florecimiento de Nenita como escritora y transgresora hubiera sido inconcebible en la primera mitad del siglo XX. El mayor acceso de la mujer chicana a la educación superior en la segunda mitad de este siglo, su activismo durante el Movimiento Chicano, y su posterior lucha por desafiar los discursos oficiales que la oprimían dentro de este movimiento, son factores que favorecieron su florecimiento dentro del mundo literario.

Como se mencionó en la introducción al presente estudio, estas últimas décadas no sólo favorecen el despegue de la narrativa chicana escrita por mujeres, sino que también revelan una identidad alternativa de la mujer de origen mexicano, la meXicana. Rosa Linda Fregoso, en *MeXicana Encounters* (2003), acuña y define este vocablo como “the interface between Mexicana and Chicana,” y lo utiliza para examinar las

experiencias y representaciones de las mujeres mexicanas y chicanas, sin eliminar las diferencias que existen entre ellas. Mi estudio toma prestado el término meXicana, pero lo emplea para identificar a las mujeres de origen mexicano, cuyas identidades y vivencias dificultan su clasificación en uno de estos dos grupos. Si bien la mujer meXicana ha estado presente en *the borderlands* por más de 150 años, su presencia comienza a afianzarse en el mundo literario latino-estadounidense recién a finales del siglo XX.¹

María Amparo Escandón es una autora que pertenece a esta nueva categoría, ya que no se identifica como escritora chicana por no haber nacido ni crecido en el lado estadounidense de la frontera, ni tampoco se siente una escritora totalmente mexicana, ya que escribe en inglés, no vive en México, y no “breathe[s] the [Mexican] culture day in and day out.” De este modo, Escandón se autodescribe como “a writer born and raised in Mexico who, by chance, lives in Los Angeles, and who writes in both English and Spanish,” sintiéndose así una escritora “sin hogar” (*A conversation* 5). Hasta el momento Escandón ha publicado sólo dos novelas, *Santitos* (1999) y *Transportes González e Hija* (2005), en las cuales narra las historias de Esperanza Díaz y Libertad González respectivamente.² En estas obras Escandón ilustra los *Bildungsromane* femeninos de estas dos protagonistas que crecieron en un lado de la frontera, pero que por azar terminan cruzando y viviendo en la zona fronteriza, donde también por azar logran adquirir una consciencia mestiza y derrotar las fuerzas hegemónicas que las oprimen. De esta manera, a diferencia de Nenita en *Fronterizas*, Esperanza y Libertad sí se embarcan

¹ Como se vio en el capítulo anterior, Roberta Fernández, en *Fronterizas* (1991), presenta las historias de tres mujeres, Andrea, Consuelo y Filomena, quienes pueden ser incluidas en esta nueva categoría.

² *Esperanza's Box of Saints* y *González & Daughter Trucking Co.* son los sendos títulos en inglés de estas dos obras.

en viajes tangibles propiamente dichos a lo largo de la frontera mexicano-estadounidense, por lo que sus *Bildungsromane* resaltan la importancia de la navegación por la frontera binacional y la formación de comunidades femeninas fronterizas.

En *Santitos*, Esperanza Díaz es una viuda pasiva y creyente de 32 años, cuya hija, Blanca, acaba de fallecer con tan sólo 12 años (112 y 118). Desde el horno grasiento de su casa, Esperanza comienza a recibir, o cree recibir, mensajes de San Judas Tadeo, quien le afirma que Blanca no está muerta. Esta revelación lleva a Esperanza, y a su caja de santos católicos de piedra, a un viaje en búsqueda de su hija desde Tlacotalpan, Veracruz, a un lujoso prostíbulo tijuaneño, y posteriormente a un teatro voyerista en Los Ángeles. A comienzos de este viaje, Esperanza cree que Blanca ha sido vendida a una red de prostitución infantil, por lo que se relaciona con prostitutas y se hace pasar por una para averiguar el supuesto paradero de su hija. Esta nueva identidad le permite navegar por fuerzas hegemónicas patriarcales y políticas, ayudándole eventualmente a transformarse en una mujer tenaz, y a aceptar la muerte de su hija al final de la novela. En *Transportes González e Hija*, Libertad González, a diferencia de Esperanza, se moviliza de norte a sur, puesto que es una misteriosa joven estadounidense, encarcelada en Mexicali por un crimen que no se atreve a revelar, el cual la llena de remordimiento y dolor. En su afán por revelar su secreto y aliviar sus penas, Libertad comienza a narrar su vida, y los viajes en troque que había hecho por los 48 estados contiguos como la copiloto de su padre, a las otras prisioneras. A través de estas historias se descubre que para evitar que Libertad se relacione con hombres, su padre la había obligado a cruzar la frontera hacia México, terminando luego recluida en una prisión femenina mexicalense por su participación en un nefasto accidente automovilístico. En el espacio cerrado de la prisión, Libertad ahora

forma parte de una comunidad femenina muy particular, la cual contribuye a su despertar y maduración. En ambas novelas existen múltiples voces narrativas, como las de las protagonistas, los narradores omniscientes, y las voces de personajes secundarios que complementan las historias a través de diálogos, cartas, confesiones, etc.

Se debe mencionar que estas dos novelas exploran las peculiaridades del fenómeno migratorio a lo largo de la frontera mexicano-estadounidense a finales del siglo XX. Marcela Cerruti y Douglas Massey notan que en 1985 el 41% de inmigrantes mexicanos legales en Estados Unidos era mujeres, mientras que en 1995 ese porcentaje incrementó a 57%. Ellos también notan que el porcentaje de mujeres indocumentadas durante este período incrementó de 11% a 18% (187). Sabiendo que Escandón publicó *Santitos* y *Transportes González e Hija* en 1999 y 2005 respectivamente, y que sus novelas ilustran las vidas de mujeres que transitan por la frontera sin la documentación legal necesaria, se puede argüir que sus obras no solo exploran la feminización de la migración, sino también que iluminan las experiencias fronterizas de algunas mujeres indocumentadas a lo largo de la frontera mexicano-estadounidense.

Estas novelas son normalmente estudiadas como parte de la literatura chicana. Sin embargo, el origen mexicano de Esperanza y de la autora, la naturaleza ambigua de Libertad, las experiencias fronterizas de estas dos mujeres, y las propias declaraciones de Escandón sobre su identidad cultural y nacional, sugieren que su obra no puede clasificarse como literatura chicana, ni tampoco como literatura mexicana. Por consiguiente, este estudio examina las dos novelas de Escandón y el *Bildungsroman* que ella presenta desde un lente meXicano, un estado intermedio entre lo mexicano y lo chicano, sin acomodarse totalmente dentro de una de estas dos categorías.

María Amparo Escandón escribió primeramente estas dos novelas en inglés; sin embargo, ella misma las tradujo al español casi en simultáneo, para luego publicar ambas ediciones de cada novela en el mismo año. Hasta el momento *Santitos* ha sido traducida a veintidós idiomas, leída en más de ochenta y cinco países, y su adaptación cinematográfica, “Santitos” (1999), ha sido igualmente bien recibida (“An Interview”).³ De manera similar, *Transportes González e Hija* también ha sido traducida a varios idiomas, incluyendo el polaco y el turco, fue honrada como El Libro del Año en España en el año 2005, y su adaptación cinematográfica se encuentra actualmente en desarrollo (“A Novel”). A diferencia de *Fronterizas*, las novelas de Escandón han sido publicadas por editoriales renombradas como Plaza & Janés y Vintage Español, las cuales ahora forman parte de la multinacional Penguin Random House. La popularidad de estas editoriales y la extensa difusión de estas dos novelas explican el considerable número de capítulos de tesis y artículos publicados sobre la narrativa de Escandón, especialmente sobre *Santitos*.⁴ De este modo, en los siguientes párrafos se examina algunos de los temas ya estudiados por la crítica literaria sobre estas dos novelas en relación con la tesis de este capítulo.

El desplazamiento y los espacios son algunos de los temas más recurrentes en la crítica sobre *Santitos*.⁵ Sergio Martínez arguye que los espacios cerrados – por ejemplo, los burdeles tijuanaenses por donde Esperanza transita – poseen un carácter casi infernal, y

³ *Esperanza's Box of Saints* es un #1 Los Angeles Times Best Seller, y “Santitos” ha ganado 14 premios en festivales cinematográficos alrededor del mundo (“An Interview”).

⁴ Si bien hay más de una docena de artículos y capítulos de tesis publicados sobre *Santitos*, hasta el momento sólo he encontrado cuatro análisis críticos sobre *Transportes González e Hija*.

⁵ La prostitución y la religiosidad también son también temas recurrentes puesto que Esperanza es una mujer que constantemente venera a los Santos y encamina su vida de acuerdo a las enseñanzas católicas; sin embargo, también se hace pasar por prostituta para encontrar a su hija.

por eso son una sinécdoque del discurso centralista sobre la ciudad de Tijuana.⁶ Clara Román sostiene que los fenómenos de la globalización en Estados Unidos, como la migración y la comunicación en masa, y la cultura local mexicana forman un nexo que critica las intersecciones entre el patriarcado, el capitalismo y la tradición católica para hacer de la protagonista una agente de cambio.⁷ Marc Priewe afirma que la diáspora de Esperanza hace del sur californiano un espacio transnacional, el cual le ayuda a desarrollar una nueva identidad y consciencia transcultural.⁸ Esta identidad, para Priewe, se traduce en la adquisición de una “new chicana consciousness,” con la cual la protagonista se adapta al mundo de la prostitución sin perder sus valores católicos más intrínsecos (589). Priewe también explica que en el espacio transnacional californiano se forman comunidades; sin embargo, él no analiza las dinámicas sociales dentro de dichas comunidades, ni estudia cómo ellas contribuyen al desarrollo de una nueva identidad y consciencia en Esperanza. Juan Velasco enfatiza el rol de la muerte, “the loss” de un ser querido, como desencadenante de una nueva consciencia mestiza de índole transnacional.⁹ Carolyn González compara a Escandón con Esperanza para sugerir que la autora también se sirve de la prostitución, figurativamente, para cruzar fronteras, ya que ella escribe en inglés, “offer[ing] an element of the self for sale,” y además humaniza a las prostitutas para intentar eliminar el estigma que usualmente las condena (111).¹⁰ Este

⁶ “Espacio fronterizo: La Tijuana de *Santitos* y *Peregrinos de Aztlán*” y “*Santitos*: símbolo y representación del espacio de Tijuana” (2009).

⁷ “Global-Local Parodies in María Amparo Escandón’s *Esperanza’s Box of Saints*” (2008).

⁸ “Making a Home away from Home: Traveling Diasporas in María Escandón’s *Esperanza’s Box of Saints*” (2006).

⁹ “*Santitos*: Loss, the Catholic Sleuth, and the Transnational Mestiza Consciousness” (2007).

¹⁰ “Crossing Borders Through Prostitution: *Esperanza’s Box of Saints* by María Escandón and *Across a Hundred Mountains* by Reyna Grande” (2016).

análisis de González se centra en fronteras metafóricas sin explorar el tránsito por la frontera binacional ni lo que ello significa para el desarrollo de Esperanza.

El desplazamiento y los espacios son también algunos de los temas más analizados por la crítica literaria sobre *Transportes González e Hija*. Donna Kabalen sostiene que la prisión y el troque son cronotopos en donde la protagonista revela nuevas representaciones de sí misma; además, a través de la narración oral, ella también crea un tercer espacio que desafía la autoridad penal.¹¹ Sergio Martínez arguye que la estructura aparentemente caótica de la novela se relaciona con la percepción que se tiene de Mexicali.¹² Regan Postma sugiere que el desplazamiento de la protagonista está determinado por divisiones sociales como la raza, la nacionalidad y el género, y por eso el desplazarse en troque no implica liberación para ella. De esta manera, Postma propone que la narración oral funciona como una herramienta con la cual Libertad puede “desplazarse” a un nuevo espacio emocional y así cuestionar narrativas sociales.¹³ Si bien estos tres análisis exploran el desplazamiento real y metafórico de la protagonista, y sus efectos en el desarrollo de la misma, ellos no exploran en detalle el tránsito por la frontera binacional ni la formación de comunidades femeninas fronterizas. Además, estos estudios tampoco analizan la adquisición de una consciencia mestiza como característica del *Bildung* de Libertad en *Transportes*.

Este capítulo retoma las ideas de Anzaldúa sobre la consciencia mestiza como punto de partida, y comulga con las observaciones de Marc Prieue y Juan Velasco sobre

¹¹ “Mental Landscapes of Women’s Experience in *González & Daughter Trucking Co.*, by María Amparo Escandón” (2010).

¹² “Estructura narrativa y frontera en *Transportes González e hija*” (2011).

¹³ *Freeways and Free Speech, Rail Cars and Rancheras: Geographic and Linguistic Mobility in Contemporary Mexican and Mexican-American Cultural Production* (2011).

el desarrollo de esta consciencia como parte del proceso de formación de las protagonistas de Escandón, sugiriendo que la pérdida y el remordimiento impulsan la adquisición de una nueva consciencia mestiza. De esta manera, el *Bildungsroman* que Escandón presenta invita a una reevaluación de los postulados de Anzaldúa para ilustrar las vivencias de otros sujetos fronterizos como la mujer meXicana. No obstante, esta sección también propone que la nueva consciencia mestiza en el *Bildungsroman* de Escandón no se traduce en activismo, sino que ilustra el florecimiento singular de dos mujeres con cuyos viajes fronterizos inverosímiles la mayoría de mestizas no podría identificarse. En la segunda parte de este capítulo se analiza los espacios cerrados de las novelas como espacios heterotópicos que favorecen el *Bildung* de las protagonistas, lo cual hace de estos recintos espacios de resistencia y formación, ya que en ellos las protagonistas adquieren las herramientas que necesitan para vencer las fuerzas hegemónicas que las oprimen y forjar nuevas identidades. Así mismo, se arguye que el recorrido de las protagonistas por estos espacios simboliza sus tránsitos por la frontera binacional, haciendo de este tránsito una característica del *Bildungsroman* femenino meXicano que Escandón presenta, ya que el desarrollo de las protagonistas comienza y/o se concreta cuando ellas transitan por la zona fronteriza. Finalmente, este capítulo también examina las comunidades femeninas fronterizas para sugerir que Escandón las presenta como comunidades meXicanas, las cuales se forman en base al comadrazgo, no como una institución católica sino como un mecanismo de supervivencia, pero idealizado, que asiste a las protagonistas en sus viajes de descubrimiento.

II. La mexicana de Escandón y una nueva New Mestiza Consciousness

A lo largo de su obra cumbre, *Borderlands: La Frontera* (1987), Gloria Anzaldúa se identifica de diferentes maneras: Mexican, *mestiza*, Chicana, Raza, *tejana*, etc.¹⁴

Aunque Anzaldúa acepta todas estas identidades, pues para ella éstas no son mutuamente excluyentes, el sujeto de su análisis es la mujer chicana, y por eso a lo largo de su obra denuncia la opresión de esta mujer por parte de la sociedad anglo y la comunidad chicana. Sin embargo, pese a que su obra se centra en la lucha de la chicana, al proponer su teoría sobre el desarrollo de una nueva consciencia, ella hace hincapié en que esta nueva consciencia es una consciencia mestiza, dejando entender que ésta puede ser adquirida tanto por la mujer chicana como también por otras figuras mestizas fronterizas. De acuerdo a Anzaldúa, al adquirir esta nueva consciencia, la mestiza “reinterprets history and, using new symbols, she shapes new myths. She adopts new perspectives toward the darkskinned women, [...] she deconstruct[s] and construct[s] [...] *se hace moldeadora de su alma*,” y se da cuenta que es “a creature that questions the definitions of dark and gives them new meaning” (103). Estas premisas sugieren que el cuestionar paradigmas e ideas es una característica fundamental de esta nueva consciencia, con lo cual se arguye que el reevaluar esta teoría, para incluir a otras figuras mestizas fronterizas y sus diferentes vivencias, es parte esencial de este cuestionar continuo.

El desarrollo de una nueva consciencia mestiza en *Santitos* ha sido estudiado explícitamente por Marc Priewe y Juan Velasco.¹⁵ Este último sugiere que, ante la

¹⁴ Anzaldúa, en *Borderlands*, se identifica a sí misma, y a las personas con quienes comparte el mismo origen, de la siguiente manera: “[...]we call ourselves Mexican, referring to race and ancestry; *mestizo* when affirming both our Indian and Spanish ancestry [...], Chicano when referring to a politically aware people born and/or raised in the U.S.; *Raza* when referring to Chicanos; *tejanos* when we are Chicanos from Texas (85).

¹⁵ El desarrollo de una nueva consciencia mestiza en *Transportes González e Hija* no ha sido estudiado todavía.

pérdida de su hija Blanca, Esperanza responde con una misión: encontrarla; y dicha misión la conduce al desarrollo de una consciencia mestiza transnacional, la cual crea lazos que conectan las experiencias chicanas y mexicanas (209). Con esto en mente, en esta primera parte, se argüirá que la pérdida y el remordimiento son pretextos, recursos narrativos, que desencadenan y representan la adquisición de una nueva consciencia mestiza en las protagonistas de Escandón. De este modo, estas emociones y las circunstancias de los viajes de las protagonistas invitan a una reevaluación de la teoría de la consciencia mestiza de Anzaldúa para incluir las vivencias de otros sujetos fronterizos como la meXicana. No obstante, esta sección también propone que esta consciencia mestiza no se traduce en activismo, como en *Fronterizas*, sino que ilustra el florecimiento singular de dos mujeres con cuyos viajes fronterizos inverosímiles la mayoría de mestizas no podría identificarse.

Marc Prieue, en su análisis de *Santitos*, reevalúa la teoría de Anzaldúa y aboga por una “‘New’ Chicana Consciousness” para explicar cómo Esperanza, gracias a esta nueva consciencia, se reinventa y trasciende la dualidad entre la mujer virtuosa y la prostituta. Al llegar a Tijuana, Esperanza no condena a las prostitutas, sino que convive con ellas, adoptando la fuerza y la agencia con que ellas conducen sus vidas, sin perder sus valores católicos más intrínsecos (589). Prieue categoriza a Esperanza como una mujer chicana aun cuando ella no es chicana, pues no nació ni creció en Estados Unidos; sin embargo, su análisis acierta al sugerir que la adquisición de una nueva consciencia es una característica del *Bildungsroman* que Escandón presenta en *Santitos*, y que esta nueva consciencia va más allá de la idealización de la mujer fronteriza que Anzaldúa describe (590). Para Juan Velasco, la pérdida de Blanca incita a que Esperanza inicie su

viaje, se convierta en prostituta y también que regrese a Veracruz luego de no hallar a su hija en Los Ángeles. Esperanza, desde una iglesia angelina casi al final de su viaje, reflexiona y descubre que la Virgen de Guadalupe se encuentra tanto en su México nativo como en el “México del otro lado.” Con esta reflexión ella recibe un nuevo mensaje de San Judas, y regresa inmediatamente a su casa en Tlacotalpan, en donde descubre que Blanca no está ni viva ni muerta, sino en el umbral entre lo uno y lo otro.¹⁶ De esta manera, según Velasco, la sensación de pérdida desaparece y se convierte en alegría y crecimiento personal, por lo que la odisea de Esperanza se convierte en un viaje de empoderamiento. Velasco concluye que este viaje da paso al surgimiento de una nueva consciencia mestiza, la cual traspasa tanto fronteras nacionales como la frontera entre la vida y la muerte (208).

Mi análisis concuerda con estos dos estudios de *Santitos* en que Esperanza adquiere una consciencia mestiza a lo largo de su viaje; sin embargo, a diferencia de Priewe, mi análisis no etiqueta esta nueva consciencia como chicana, ya que las protagonistas de Escandón no son chicanas. Además, partiendo de la observación de Velasco sobre el rol de la pérdida del ser querido en el surgimiento de la nueva consciencia mestiza, mi estudio también sugiere que el surgimiento de esta consciencia en las protagonistas de Escandón no se da a través de la superación de una crisis de identidad innata como lo indicaría Anzaldúa, sino a través de la superación de la pérdida en *Santitos*, y del remordimiento en *Transportes González e Hija*.

¹⁶ En un momento casi mágico con viento, luces y coros cantando el Aleluya, Esperanza reflexiona sobre la Virgen de Guadalupe y su viaje, y también se pregunta por qué San Judas sólo se le presenta en el horno de su casa. Mientras busca una respuesta, ella ve cómo el dedo del pie de San Judas crece y apunta hacia México, lo cual ella interpreta como un mensaje del santo, y por eso decide regresar a Tlacotalpan (204). En una pared del baño de su casa, pues su comadre Soledad había limpiado el horno, Esperanza cree recibir un mensaje de Blanca, quien le asegura no estar ni muerta ni viva. Esperanza concluye que Blanca es su santa y que ella la acompañará siempre a donde vaya (218).

Antes de perder a Blanca, Esperanza se distinguía por su recato, religiosidad y resignación a su viudez. Ella cuidaba su imagen ya que no frecuentaba hombres ni mucho menos salía de noche; también se confesaba frecuentemente con el padre Salvador y vivía según los preceptos de la iglesia católica; además rechazó a seis pretendientes pues “Dios ya [le] dio [su] oportunidad de amar y ahora “[le] tocaba ser viuda” (46 y 22). Se puede pensar que la viudez de Esperanza o su edad al empezar su viaje – ella tiene 32 años – la descalifican como la protagonista de un *Bildungsroman*, ya que este género tradicionalmente se centra en el desarrollo de un protagonista adolescente. No obstante, Rita Felski arguye que el *Bildungsroman* femenino “embraces a much wider range of ages,” ya que muchas veces la protagonista debe liberarse primero del rol subordinado que tradicionalmente ocupa en las relaciones heteronormativas, por lo que su despertar “often only [happens] after the experience of marriage” (137-8). De esta manera, Escandón presenta a una protagonista que, si bien es mucho mayor que las protagonistas de los otros *Bildungsromane* estudiados en este trabajo, no deja de pertenecer al diverso grupo de mujeres representadas en las novelas de formación femeninas.¹⁷

Con la pérdida de Blanca y la negación a aceptar esta muerte, Esperanza comienza a cambiar gradualmente mientras la busca. De una mujer recatada que trabaja como contadora de una ferretería, pasa a laborar como personal de limpieza en La Curva, el prostíbulo de su pueblo, para luego vestirse con pocas ropas y hacerse pasar por prostituta en la Mansión Rosada, el prostíbulo más exclusivo de Tijuana (66 y 95). A medida que su viaje progresa, Esperanza también va tomando las riendas de sus prácticas religiosas, rechazando la autoridad patriarcal de la iglesia católica, pues ahora se confiesa

¹⁷ A diferencia de *Santitos*, las protagonistas de *Fronterizas y Transportes González e Hija* inician sus sendos viajes de autodescubrimiento antes de llegar a la adultez.

por teléfono aun cuando el sacerdote de su pueblo se reusa a aceptar sus confidencias como confesiones (102).¹⁸ Al regresar a Tlacotalpan el padre Salvador le ofrece confesión, a lo cual ella se niega por estar confundida sobre “qué es pecado y qué no lo es,” y también porque prefiere contarle sobre cómo encontró a Blanca, su “nueva santa,” en la pared de su baño (216). Desde la muerte de su esposo y hasta casi la mitad de su viaje, Esperanza no piensa ni desea volverse a enamorar; no obstante, en Los Ángeles conoce a El Ángel Justiciero, un luchador profesional, con quien tiene relaciones sexuales el mismo día que se conocen, y con quien contempla casarse y tener varios hijos (198-200). Todos estos cambios, impensables al comienzo de la novela, se desencadenan como resultado de la pérdida de la hija y la manera cómo ella decide afrontar dicha pérdida.

David Eng y David Kazanjian en *Loss: The Politics of Mourning* (2003) presentan “loss” como una fuerza creativa y productiva, cuyas manifestaciones pueden producir nuevas representaciones y significados alternativos (5).¹⁹ En *Santitos*, Escandón presenta a la pérdida del ser querido como un motor, una fuerza creativa y productiva, que impulsa el cambio de Esperanza. Esta fuerza incita a que la protagonista se reinvente y descubra representaciones nuevas no sólo de sí misma, sino también de su fe y su manera de entender el mundo. Si bien a lo largo de su viaje Esperanza insiste en que regresará luego de encontrar a su hija y que todo volverá a ser como antes, los cambios que esta pérdida impulsa se mantienen aún después de encontrar a Blanca, ya que Esperanza no vuelve a ser la misma mujer de antes (169-71). Al regresar a Veracruz, y luego de hallar a Blanca,

¹⁸ Desde Tijuana Esperanza cuestiona la posición de la iglesia en cuanto a la tecnología, argumentando: “El Papa vuela [y] se pasea en su Papamóvil, ¿por qué no me puedo confesar por teléfono?” El sacerdote se niega a aceptar la confesión por teléfono, y Esperanza le propone que él la tome como confidencia y ella como confesión (102).

¹⁹Al estudiar “loss,” Eng y Kazanjian no sólo se refieren a la muerte o pérdida de personas, sino también a la pérdida de lugares, ideas, estados mentales, etc. (5).

casi nadie la reconoce por su cambio de apariencia y actitud (215-6).²⁰ Ella no se avergüenza de las miradas curiosas cuando besa a Ángel en un parque, ni tampoco cuando se lleva la pared de su baño atada a la camioneta de Ángel en su viaje de regreso a Estados Unidos (222-5).²¹ Esperanza ya no es la viuda tímida ni resignada a la soledad, pero tampoco es una “mujer de la vida alegre” porque realmente nunca intercambió sexo por dinero (156). Debido a la pérdida de su hija, Esperanza ha aprendido a vivir en *the borderlands* entre las categorías patriarcales que tradicionalmente encasillan la sexualidad femenina – con los estereotipos de virgen, madre y puta – ya que ella ahora es una madre abnegada que “determina su posición dentro de la sociedad [porque] mantiene su religiosidad espiritual [y] acepta el placer que experimenta con el sexo” (Delgado 95).

Esperanza a lo largo de su viaje está rodeada de ambigüedad. Imagina que su hija fue secuestrada y vendida a una red de prostitución porque “es mejor a que esté muerta” (91). No se vende como una prostituta, pero se viste como una y aparenta serlo; mientras a la vez se siente como una detective (95). Ella también habita y se desplaza en espacios ambiguos. La zona fronteriza, en la novela, es un área geográfica donde “la confusión de identidad produce ciudades con nombres híbridos como Mexicali y Calexico,” un “pedazo de tierra donde ambos [países] se encontraban en un inevitable choque de frente,” un lugar donde un hombre podía ser a la vez un respetable juez en San Diego y un anónimo que dormía con prostitutas en Tijuana (137-8).²² Esta ambigüedad describe el

²⁰ Esperanza se cruza con su antiguo jefe, quien la mira lujuriosamente sin reconocerla. Ella lo mira y lo avergüenza, mientras siente que “el hombre parecía haber empequeñecido,” pues ella ya no le tiene miedo (215).

²¹ Esperanza se niega a volver a Los Ángeles porque no quiere separarse de Blanca; no obstante, la novela termina con la pareja viajando hacia el norte, llevándose con ellos la pared del baño desde donde Esperanza se comunica con Blanca, pues ella afirma que en esta pared ve y habla con su hija.

²² En la novela, Tijuana es descrita como una ciudad ambigua, donde hay “restaurantes chinos que sirven tacos agridulces,” y donde “nadie es de Tijuana [...] pero Tijuana es de todos” (78 y 99). Néstor García

“struggle of flesh, struggle of borders, and [the] inner war” que Anzaldúa identifica como la experiencia mestiza inevitable en *the borderlands*. Esperanza, con los cambios impulsados por la pérdida de Blanca, ha trascendido dualidades y ahora se desenvuelve en un modo pluralista, por lo que ha adquirido una nueva consciencia mestiza. Al final de *Santitos*, Esperanza recibe una aparición de Blanca en el baño de su casa, y por eso acepta su muerte, lo cual indica que ella ha superado la pérdida de su hija; no obstante, ella no vuelve a ser la viuda tímida y recatada que salió de Veracruz al comienzo de la novela. Por lo tanto, se puede inferir que la pérdida de la hija es un recurso narrativo, un marco, que Escandón emplea para ilustrar el viaje de autodescubrimiento de la protagonista y la adquisición de una nueva consciencia mestiza.

Libertad González, la protagonista de *Transportes González e Hija*, también sufre de una pérdida, no de un ser querido sino, irónicamente, de su propia libertad. Ella se encuentra reclusa en una prisión femenina por un crimen que no se atreve a revelar, y se asigna la tarea de “aliviar su dolor [y] limpiar su alma de remordimiento,” lo cual consigue gradualmente a medida que va narrando pasajes de su vida mientras pretende leer libros en la biblioteca de la prisión (7-8).²³ De este modo, el remordimiento es el motor que incita a Libertad a iniciar un viaje metafórico y retrospectivo, en el cual, desde el Club de Lectura de la prisión, narra sus viajes en troque como la copiloto de su padre y los hechos que la llevaron a una prisión mexicana. En su último relato ella revela la razón de su remordimiento y encarcelamiento: la grúa del troque que manejaba para huir de su

Canclini describe esta ciudad como un laboratorio de la postmodernidad por su carácter multicultural e híbrido, lo cual resalta la ambigüedad que la novela describe (233).

²³ Un día ella visita la biblioteca de la prisión, coge un libro y empieza a leer en voz alta, pero “las palabras impresas eran diferentes a las que salían de su boca.” La directora Guzmán la apoya, y así nace el Club de Lectura (7 y 25).

padre se enganchó y arrancó el techo de un autobús que viajaba en dirección opuesta, decapitando a veintiséis personas (280). En medio de estos relatos Libertad florece y se libera del yugo paterno, volviéndose la troquera de su propia vida, con lo cual se deduce que ella también adquiere una nueva consciencia mestiza (282).

Mientras se limpia del remordimiento, Libertad deja al descubierto que no sabe quién es exactamente. Ella narra que nació en Estados Unidos de padre mexicano y madre estadounidense, quien muere a pocos días de traerla al mundo. Joaquín, su padre, huye de la justicia mexicana por su participación en la muerte de un militar, y por eso cambia su nombre y el de su hija con frecuencia, aprovechando que legalmente “no existían” por no estar en ninguna base de datos (37 y 196).²⁴ Sus documentos siempre son falsos, por lo que Libertad ingresa a la prisión bajo el nombre de Filomena Hernández (182). Antes de entrar al penal, su identidad se resumía en ser “la Hija [...] La sin nombre,” aun cuando secretamente adopta la identidad de la “Mujer de la Lodera” en su adolescencia (170).²⁵ A pesar de ser un hombre instruido y liberal, Joaquín sufre de “delirio de persecución,” y por eso evita que Libertad tenga contacto con otras personas, y enloquece cuando ella, a escondidas, se enamora y se acuesta con Martín.²⁶ Al descubrir lo sucedido, Joaquín la golpea y la llama “perra en celo,” mientras Libertad no entiende qué hizo mal pues su padre se acuesta con quien quiera; y además se pregunta “cómo algo tan magnífico podía ser horrendo” (230-251 y 278). En su afán por limpiarse

²⁴ La UNAM, universidad donde Joaquín enseñaba literatura, es tomada por el ejército durante el movimiento estudiantil de 1968. Durante la toma, él tropieza con un militar, quien cae muerto por su propia arma, con lo cual Joaquín se llena de miedo y huye para no verse involucrado en esta muerte (48-54).

²⁵ La Mujer de la Lodera o “Mudflap Girl” es la icónica silueta sensual de una mujer que se encuentra con frecuencia en las piezas de hule que cuelgan detrás de las llantas de camiones y vehículos pesados.

²⁶ Martín es un joven constructor de quién Libertad se enamora.

del remordimiento, Libertad no sólo revela no saber quién es sino también que su padre la controlaba completamente y que el delirio de éste arruinó la relación entre los dos.

Brian Price in *A Theory of Regret* (2017) propone que el remordimiento, lejos de ser una debilidad, “allows us to understand our relation to the institutions we occupy, albeit with a better sense of what the institution at hand does and also how we might clarify our demands with respect to what the limits of an institution allow for in ways that are agreeable [...]” (24). De esta manera, el remordimiento, para Price, “supposes a belief in institutions, and an attendant belief that they can be renegotiated from within” (139). En otras palabras, el remordimiento nos permite reconocer los pasos que debemos tomar para cambiar las instituciones que moldean nuestras vidas. Libertad narra su historia porque el compartirla alivia su remordimiento, pues “siente que la presión que llevaba en su pecho se le aligeraba” (8). En medio de sus relatos ella reconoce que aprecia la protección que le da el penal debido, entre otras cosas, a la ausencia de hombres, y por eso pide quedarse el mayor tiempo posible (115-6). Libertad ha vivido gran parte de su vida en el troque de su padre, vehículo normalmente asociado con el dominio masculino, y se ha desplazado por muchas carreteras, espacios tradicionalmente restrictivos para muchas mujeres.²⁷ Por consiguiente, cuando al final de su último relato ella afirma: “Y fue aquí, en esta prisión, donde por fin aprendí a vivir en una casa sin llantas,” la protagonista reconoce que en prisión encontró un tipo de libertad y un escape al control patriarcal desencadenado por el delirio de su padre. El nefasto accidente fue una consecuencia de este control patriarcal, pues Libertad huía de su padre y de sus

²⁷ Sidonie Smith explica que la asociación de los automóviles con lo masculino se debe a que los automóviles, tradicionalmente, han otorgado a los hombres mayor visibilidad en la esfera pública (211). Cotten Seiler elucida que “the open road is a gendered space of ‘limited access’” para muchas mujeres (13).

golpes cuando perdió el control del troque que manejaba, por lo que el siguiente paso para aliviar y tratar su remordimiento es cambiar la institución sociocultural que por años la ha moldeado. En otras palabras, ella debe cambiar la manera en la que su padre ejerce su paternidad.

Libertad siente que Joaquín es un buen padre, pero que sufre de “delirio de persecución,” lo cual lo pone “nervioso e irritable,” y por eso desde prisión desea poder curarlo de su delirio (139 y 196). Luego de confesar su crimen en la última historia, Libertad les pide a dos amigas, que acababan de ser liberadas, que encuentren a su padre y lo golpeen para hacerle creer que su deuda con el estado mexicano ya estaba saldada, lo cual provocaría que Joaquín perdiera el miedo y buscara a su hija para pedirle perdón (287-91).²⁸ Cuando esto ocurre, el cambio de actitud y el regreso de Joaquín sugieren que Libertad ha logrado cambiar la institución paternal como la ejercía su padre. En medio de todo, Libertad también cambia; ella se encuentra a sí misma. Antes de llegar a prisión ella siempre fue “la Hija” subordinada al padre. Ahora, desde la prisión, y gracias a sus relatos, ella concibe una nueva representación de sí misma sin necesidad de depender de su padre o del mundo transportista dominado por hombres.²⁹

Al final de *Transportes González e Hija*, Joaquín, acompañado de Martín, el novio de Libertad, sorprende a su hija con un troque nuevo cuyo letrero lee: “Transportes González y Padre.” A pedido de su hija, él los conduce al lugar del accidente para ejecutar un “ritual de redención,” el cual consiste en pedir perdón a través de una carta

²⁸ La Maciza y la Chapopota, las mejores amigas de Libertad, cumplen su condena, y a pedido de Libertad buscan a Joaquín. Ellas se disfrazan de militares mexicanos y lo golpean con todas sus fuerzas, haciéndole entender que ése es su castigo por la muerte del militar en 1968, y que con eso su caso queda cerrado (288-90).

²⁹ Shari Stone-Mediatore sostiene que los sujetos marginalizados pueden tomar control de sus propias representaciones cuando comparten sus vivencias (1-2).

personalizada que ella enreda a cada una de las 26 cruces blancas que conmemoran a las víctimas del accidente. Al concluir el ritual, Libertad “subió a su troque nuevo donde la esperaban Joaquín y Martín, se sentó en el asiento del conductor, encendió el motor y se dirigió al norte, a la frontera [...]” (299-301). Con este final, se puede inferir que Libertad finalmente va a tomar control de su vida, adoptando la nueva representación de ella misma que forjó en prisión sin dejar de ser hija ni troquera.³⁰ En otras palabras, usando el lenguaje de Anzaldúa, Libertad finalmente ha logrado trascender dualidades y ha aprendido a conducirse en un modo pluralista, por lo que ella ha adquirido una nueva consciencia mestiza. El “ritual de redención” al final del texto reafirma que el remordimiento fue el motor que incitó el viaje metafórico de Libertad, por lo que esta emoción, al igual que la pérdida de la hija en *Santitos*, es un recurso narrativo que desencadena el viaje de autodescubrimiento de la protagonista y la adquisición de una nueva consciencia mestiza.

Para Anzaldúa, la nueva consciencia mestiza es una estrategia de supervivencia con la cual la mestiza supera la crisis que implica ser una habitante de *the borderlands*, para así reconciliarse con su existencia ambigua y eliminar dualidades. Como se mostró en los párrafos anteriores, las protagonistas de Escandón no adquieren esta consciencia gracias a la superación de una crisis de identidad que las acompaña a lo largo de su vida, sino enfrentando la pérdida y el remordimiento en momentos críticos de sus vidas. Debido a esto, y a las peculiaridades de sus viajes por la frontera, las experiencias de opresión de estas dos mujeres carecen de las características que informan las experiencias de opresión de muchas mujeres mestizas en la frontera. En *Borderlands/La Frontera*, la

³⁰ La presencia de Martín indica además que ahora ella también puede ser una mujer sexual sin dejar de ser hija, y sin ser una “perra en celo.”

teoría de Anzaldúa se centra en dos tipos de opresión: la de género dentro de la comunidad chicana y la perpetrada por aquellos que están en posiciones de poder – “the whites” – sobre los “non-whites” (25). No obstante, las novelas de Escandón no muestran este enfoque doble de opresión porque ella no enfatiza el aspecto racial. Ella incluye pocos personajes blancos, y privilegia cuestiones de género sobre las de raza.

A pesar de abogar por una identidad mestiza que rechaza dualismos y busca “actuar y no reaccionar,” Anzaldúa, en *Borderlands*, ofrece una visión homogénea y excluyente de los blancos, a quienes culpa de las injusticias cometidas contra los seres fronterizos (101). Cuando se dirige a la sociedad blanca dominante lo hace constantemente con el pronombre “you,” encasillando a todas las personas blancas dentro de un grupo único, lo cual es una contradicción a su propia teoría.³¹ Anzaldúa además hace referencia constante a sus vivencias de discriminación y a las experiencias de injusticia que muchos chicanos han sufrido desde la creación de la frontera en 1848, por lo que su apreciación de la sociedad blanca se basa en su propia “herida abierta.”³²

Las dos novelas de Escandón refutan esta presentación homogénea de la sociedad blanca que Anzaldúa ilustra en *Borderlands*. En *Santitos* el único personaje caucásico es Scott Haynes, un adinerado juez de San Diego cuyo nombre sirve de referencia para que

³¹Zalfa Feghali arguye que esta visión homogénea de los blancos se debe en parte a la idea utópica de la raza cósmica propuesta por José Vasconcelos, la cual, en su momento, fue atractiva para muchos chicanos a pesar de haber sido criticada por su nacionalismo y racismo (62-3). La teoría de la raza cósmica (1925) propone que las mejores características de cada raza formarán una nueva raza, la cual borrará las líneas raciales originales. Esta teoría ha sido criticada, entre otras cosas, por ser presentada como una realidad científica aun cuando carece de bases científicas, y por difundir ideas fundamentalistas y homogéneas de los distintos grupos raciales. Anzaldúa se apoya en una interpretación limitada de esta teoría, cometiendo los mismos errores que Vasconcelos (Feghali 62-4).

³² Si bien esta visión de los blancos es contradictoria a sus propias ideas, es importante mencionar que las obras posteriores de Anzaldúa, como en *This Bridge We Call Home* (2002), reconocen que las categorías de raza y género hoy en día son más flexibles y permeables que en los años 80, por lo que es importante “[to] move beyond separate and easy identifications, creating bridges that cross race and other classifications [...]” (2).

Esperanza ingrese a trabajar en la Mansión Rosada.³³ Scott es un solitario habitante de *the borderlands*, fuerte, rubio y enorme, que “amaba el contraste” de su vida en los dos países, pues en San Diego era un juez “justo, respetuoso de las leyes,” y en Tijuana era “un ser anónimo que dormía en los brazos de una prostituta [...] y participaba en peleas” (138-9). El poder de Scott, otorgado por su estatus social, nacionalidad y raza, claramente existe en los dos lados de la frontera; sin embargo, cuando él está con Esperanza dicho poder se reduce, ya que él nunca tiene relaciones sexuales con ella, sino que le paga para que ella se deje lamer los pechos, le cante canciones de cuna, lo acurruque y lo mime como si fuera su madre (104-5). Si bien esta relación se basa en el estereotipo femenino maternal de la mestiza, no se puede negar que la infantilización de Scott en esta novela revierte las dinámicas tradicionales de poder, complicando o aun ridiculizando la imagen dominante del hombre blanco.

Scott se enamora de Esperanza y, aun sabiendo que ella no lo ama, se divorcia de su esposa porque está dispuesto “a aceptar lo poco que [Esperanza] quisiera ofrecerle” (140). Él incluso infringe las leyes migratorias, escondiéndola en la maleta de su auto para que ella pueda cruzar al otro lado. Al llegar a Los Ángeles, Scott le pide que se quede con él, y le ofrece su dinero y estatus para encontrar a Blanca, pero ella lo rechaza, dejándolo como “un toro derrotado a punto de perder la vida en medio del ruedo” (142-4). El cruce de Esperanza, por un lado, resalta el poder que Scott posee porque él, como “legítimo” habitante de la frontera, sí puede cruzarla sin problemas, incluso sin la

³³Esperanza todavía no ha conocido a mister Haynes, pero por consejo de Cacomixtle, el dueño de un prostíbulo hediondo de Tijuana, Esperanza le dice a doña Trini, la dueña de la Mansión Rosada, que mister Haynes es cliente suyo (88).

necesidad de mostrar su pasaporte.³⁴ Por otro lado, este cruce también muestra que este poder se derrumba temporalmente, eliminando la barrera entre el “*us*” y el “*them*,” pues irónicamente el poder que hace de Esperanza una habitante ilegítima ahora posibilita su llegada al otro lado.³⁵ La última interacción entre estos dos personajes restituye esta barrera, ya que ambos personajes se separan, con Scott conservando su estatus privilegiado de juez anglo y Esperanza convirtiéndose en inmigrante indocumentada. Sin embargo, se debe resaltar que las interacciones entre Esperanza y Scott son muy distintas a las relaciones binarias que Anzaldúa plantea, ya que Esperanza no lo ve como el culpable de sus infortunios, ni como alguien que la rechaza o mira con desprecio como a un ser inferior.³⁶ De esta manera, la relación entre Scott y Esperanza muestra que la blancura no es una entidad homogénea, sino más bien flexible y que se aleja de dualidades.

En *Transportes González e Hija* también vemos un solo personaje blanco, esta vez una mujer, Virginia Ryder, la madre de Libertad, quien muere en Minneapolis pocos días después de dar a luz.³⁷ Virginia, al igual que Scott en la novela anterior, también presenta una imagen distinta de la sociedad blanca que Anzaldúa denuncia. Virginia era troquera, y conoce a Joaquín en el contenedor de su troque, el cual éste había usado para esconderse y cruzar la frontera. Ellos se entienden rápidamente y se casan dos meses

³⁴ Para Anzaldúa, “the only ‘legitimate’ inhabitants [of the borderlands] are those in power, the whites [...]” (25). Scott cruza sin mostrar su pasaporte y sin que nadie le revise el auto porque el oficial de inmigración lo reconoce como el juez de San Diego (141).

³⁵ “Borders are set up to [...] distinguish *us* from *them*” (Anzaldúa 25).

³⁶ Anzaldúa se dirige directamente a la sociedad anglo diciendo: “We need you to own the fact that you looked upon us as less than human [...] to say that [...] to put distance between us, you wear the mask of contempt” (108).

³⁷ Virginia muere de una bala perdida en la cabeza. Dos hombres conducían al lado del troque de Joaquín; uno de ellos manipulaba un rifle, y una bala fue a dar al sleeper del troque donde ella le daba de lactar a Libertad (104).

después de conocerse (91). Si bien Libertad evoca a Virginia constantemente en sus relatos, ella no lo hace para resaltar su raza u origen nacional sino para lamentarse el no haber crecido con una figura materna al lado (109). Siguiendo el ejemplo de su padre, desde la prisión Libertad se tatúa el nombre de su madre en el brazo, marcando su identidad como ella misma lo expresa en su diario: “Mi madre es un cubo de hielo en el desierto, una pluma con la tinta reseca [...] Virginia. Es un nombre impregnado en mi piel. Es historia. Soy yo” (180).³⁸ De esta manera, Virginia, para Libertad, no representa el dominio de la sociedad blanca estadounidense que Anzaldúa critica, sino la madre que lleva siempre consigo a pesar de su ausencia y sin consideración de su raza.

Se puede pensar que Libertad está sujeta a las fuerzas hegemónicas que oprimen a la mujer chicana simplemente porque nació y vivió en Estados Unidos hasta finales de su adolescencia. Sin embargo, ella legalmente no existe como ciudadana estadounidense; las pocas veces que interactúa con las autoridades de este país no es discriminada por su raza, sexo o herencia cultural; y sus documentos falsos no levantan sospechas.³⁹ A pesar de navegar por las carreteras estadounidenses, ella vive como “prisionera” de su padre, quien se moviliza constantemente para evitar ser capturado por las autoridades mexicanas, las cuales son “tercas [...] y algún día van a dar con [él]” (123).⁴⁰ Las experiencias de opresión de Libertad son bastante peculiares, porque no se asemejan a las experiencias de la mujer chicana que Anzaldúa describe ni a las experiencias de otros

³⁸ Joaquín poco después de casarse se tatúa el nombre de su esposa, pero el artista escribe “Birginia” por error. Para Joaquín este tatuaje marcó su nueva identidad de Troquero (120-3). Años después, Libertad hace lo mismo, para celebrar a su madre como parte de su identidad. Margo DeMello sostiene que los tatuajes son símbolos de afiliación e identidad porque expresan identidades individuales y colectivas (12).

³⁹ En una ocasión la policía detiene su troque en Colorado. Ella utiliza “la farsa a la que ya estaba acostumbrad[a],” y los oficiales no le faltan el respeto. Esta ocasión, como las otras, es parte de operativos rutinarios en las carreteras interestatales (190-1).

⁴⁰ La protagonista se siente más libre en el penal que al lado de su padre en las carreteras estadounidenses (282).

personajes chicanos como Nenita en *Fronterizas*, por lo que el miedo del padre a ser capturado debe ser explorado con más detalle.⁴¹

Joaquín sufre de delirio de persecución porque, aun cuando para Libertad los miedos de su padre son irracionales, él estaba “seguro que alguien andaba tras él en todo momento,” y también creía “que los viajeros en coches descompuestos eran soldados mexicanos disfrazados de civiles para tenderle una emboscada” (87 y 157). Esta sensación de ser acechado, y la manera cómo Joaquín, y por ende Libertad, modifica su comportamiento y movimiento, evoca a una torre panóptica de vigilancia. Michel Foucault, en *Discipline and Punish* (1977), usa el ejemplo de la torre panóptica de una prisión para explicar cómo, a través de la observación, los guardias controlan el comportamiento de los prisioneros. Esta constante observación unidireccional actúa como un mecanismo de control, internalizando una sensación de constante vigilancia en el inconsciente de los prisioneros (200-1). Foucault explica que el anonimato de los guardias es pieza clave para garantizar este control porque “the more numerous those anonymous and temporary observers are, the greater the risk for the inmate of being surprised and the greater his anxious awareness of being observed” (202). Joaquín no vive en una prisión; no obstante, en esta novela el panóptico es una metáfora que explica las relaciones de poder basadas en la supuesta visibilidad del perseguido. El delirio de Joaquín le hace creer que es vigilado constantemente por soldados mexicanos encubiertos, quienes representan al Estado mexicano y no a Estados Unidos. De este modo, la mayor opresión de Libertad no reside en el poderío de la sociedad dominante

⁴¹ Estas experiencias resaltan la identidad mexicana de Libertad, ya que se diferencian de las experiencias chicanas.

blanca estadounidense, sino en el control paternal que se rige de acuerdo al supuesto acecho del Estado mexicano.

Si bien la opresión institucional perpetrada por la sociedad dominante blanca en contra de seres mestizos es una realidad diaria en la frontera, las experiencias de Esperanza y Libertad con esta opresión difieren considerablemente de las experiencias de Anzaldúa y las de algunas protagonistas de novelas de formación chicanas. Las protagonistas de Escandón no se ven afectadas directamente por esta opresión, debido a que sus experiencias con personajes blancos son beneficiosas como en *Santitos*, o casi inexistentes como en *Transportes*. Esta diferencia muestra que la blancura no es una entidad homogénea como lo planteaba Anzaldúa en *Borderlands*, sino más bien flexible.⁴² Por lo tanto, las vivencias de estas dos mestizas meXicanas con la opresión perpetrada por la sociedad dominante blanca proponen una reevaluación de la teoría de Anzaldúa, para así rechazar tal binarismo completamente e incluir experiencias mestizas que no necesariamente coinciden con la experiencia chicana de Anzaldúa.

En la última parte de la prosa de *Borderlands*, Anzaldúa resalta el retorno de la mestiza a su tierra natal luego de haber adquirido su nueva consciencia. Sonia Saldívar-Hull asocia los versos en la segunda parte de esta obra con el retorno de la mestiza para concluir que este retorno es un llamado al activismo, ya que “la mestiza with her hard-earned consciousness cannot remain within the self [...]” (12). En muchas novelas de formación chicanas, como *Fronterizas* de Roberta Fernández, este retorno como activismo se traduce en la escritura como creación literaria, la cual no sólo le otorga

⁴² Ian Haney López, en *White by Law: The Legal Construction of Race* (1996), entiende la blancura como “a complex, falsely homogenizing term [...] ‘White’ does not denote a rigidly defined, congeneric group of indistinguishable individuals. It refers to an unstable category which gains its meaning only through social relations and that encompasses a profoundly diverse set of persons” (xxi-ii)

protagonismo a la mujer, sino que también resalta el carácter transgresor tanto de las protagonistas como de sus antecesoras.⁴³ De este modo, en esas obras chicanas, la escritura como creación literaria y expresión de activismo está relacionada a dos de las tres características del *Bildungsroman* femenino chicano: la recuperación de la historia familiar a través de antepasados femeninos y el uso de meta-textos, ya que la recuperación de esta historia se logra a través de meta-textos (Herrera 285).

En contraste, en las obras de Escandón, aunque las protagonistas también escriben, esta escritura intradiegética no funciona como una forma de activismo. En *Santitos*, Esperanza redacta dos cartas personales para su comadre Soledad, contándole sus conclusiones sobre los posibles paraderos de Blanca y sus deseos de volver a Veracruz cuando la encuentre (91 y 168). En *Transportes González e Hija*, Libertad, usando rollos de papel higiénico, escribe cartas para pedir perdón a las víctimas del accidente, poemas de amor para las parejas de sus compañeras, y un diario expresando sus sentimientos y vida en prisión. En ambas novelas, las mujeres no recuperan su historia familiar femenina a través de la escritura porque sus antepasados femeninos están ausentes, las protagonistas desconocen dichas historias, y éstas no son importantes para la adquisición de su nueva consciencia o para el éxito de sus viajes de descubrimiento. Las protagonistas de Escandón no tratan de otorgar protagonismo a sus antepasados femeninos ni recrearlas como figuras transgresoras. En este aspecto el *Bildungsroman* de Escandón se aleja del *Bildungsroman* femenino chicano, ya que se identifica más con la experiencia mexicana propia de cada protagonista que con la experiencia chicana.

⁴³ Revisar la segunda sección del capítulo 1 – página 45.

Aun así, se podría pensar que tanto Esperanza como Libertad son activistas y figuras transgresoras porque ambas, a primera vista, luchan contra sistemas hegemónicos. La primera aprende a aceptar el placer que experimenta con el sexo mientras reinventa la imagen tradicional de la prostituta, y la segunda toma control de su vida sin dejar de ser hija ni troquera. No obstante, este planteamiento de protagonistas transgresoras es cuestionable debido a la inusual buena suerte de estas protagonistas y las inverosímiles circunstancias de sus viajes. *Santitos* ignora las dificultades que implica cruzar la frontera como indocumentada no sólo porque cruzarla en el auto de un juez estadounidense no refleja la experiencia de la mayoría de inmigrantes, sino también porque la misma Esperanza se distancia de este grupo cuando le reza a Juan Soldado: “Yo no soy inmigrante, pero sí quiero una vida mejor con mi hija, de regreso en mi pueblo [...] No me cuentes como inmigrante [...]” (140). La incursión de Esperanza en el mundo de la prostitución también la diferencia del resto de las prostitutas, ya que ella entra a este negocio para encontrar a su hija, y no por abuso, abandono o asesinato como los otros personajes femeninos (124). Ella además no se acuesta con nadie gracias a su buena suerte; y cuando finalmente decide tomar las riendas de su sexualidad, lo hace con Ángel, el hombre que la ama y con quien se queda al final (Viscaya 199). Esperanza sí adquiere una nueva consciencia mestiza; no obstante, su viaje minimiza la opresión que normalmente aqueja a las mujeres mestizas en la frontera, lo cual hace de ella un modelo con quien muy pocas mestizas podrían identificarse.

En *Transportes González e Hija*, Libertad aparenta ser una figura transgresora en las carreteras por su manejo de troques y su popularidad en el rubro del transporte, ya que en las décadas de los 60 y 70 algunas mujeres “saw trucking as a means of liberation

from the confines of the home” porque “the time had come for women to be treated as equals on the highway” (Hamilton 197). Sin embargo, Escandón la presenta como una mujer subordinada a su padre desde su nacimiento, porque “naci[ó] trailera [y] no tuv[o] opción” (135). Cuando Libertad adopta la identidad de la Mujer de la Lodera y comienza a conducir el troque, su padre es quien todavía tiene el control en todo momento, y ella no deja de ser “la pasajera de la vida de otro” (182). Si bien al final Joaquín le cede el volante a su hija, y cambia el nombre de la empresa a Transportes González y Padre, Libertad en ningún momento se enfrenta a él por el control del volante, ya que él se lo ofrece voluntariamente (300). Además, cuando Joaquín la visita en prisión para proponerle empezar otro negocio de transportes con él, ella le responde: “No estoy muy segura de eso” (294). De esta manera, la imagen de Libertad conduciendo el troque de su padre y dirigiéndose al norte, como lo describen las últimas líneas de la novela, es un final abierto que no garantiza el desempeño de Libertad como troquera ni como la administradora de la empresa familiar. Por lo tanto, esta última imagen no puede entenderse como una transgresión de las normas tradicionales de género en la carretera.

Durante sus años en prisión, Libertad convive en paz con otras reclusas, con quienes lee, toma el sol, cuenta secretos, y algunas veces pelea. En la novela no hay ninguna referencia al abuso sexual, la negligencia, el dominio de pandillas femeninas, y los muchos otros males que aquejan a las prisiones femeninas en ambos lados de la frontera en la realidad (Latimer). De este modo, la incursión de Libertad por la prisión minimiza la lucha de muchas mujeres mestizas por sobrevivir en situaciones adversas en la frontera. Esta minimización y la aparente transgresión de las normas de género hacen también de Libertad una mujer con quien muy pocas mestizas podrían identificarse.

Esta primera parte de este capítulo no sólo sugiere que la adquisición de una nueva consciencia mestiza es una característica del *Bildungsroman* de Escandón, sino también que las circunstancias de los viajes de estas protagonistas y sus experiencias fronterizas proponen una reevaluación de la teoría de Anzaldúa, para así rechazar representaciones homogéneas de la blancura e incluir las experiencias meXicanas que no coinciden necesariamente con las experiencias de la mujer chicana. Si bien Esperanza y Libertad adquieren una versión de la nueva consciencia mestiza, esta consciencia no se traduce en activismo, como en el *Bildungsroman* femenino chicano, ya que las circunstancias inverosímiles de sus viajes minimizan la opresión frecuente que experimenta la mujer fronteriza, lo cual hace imposible considerarlas como activistas o modelos a seguir. Finalmente, se infiere que con *Santitos y Transportes González e Hija*, Escandón propone un nuevo tipo de *Bildungsroman*, al cual denomino *Bildungsroman* femenino meXicano porque retrata el florecimiento singular de protagonistas meXicanas, cuyas experiencias fronterizas no comulgan necesariamente con las experiencias chicanas tradicionales.

III. Heterotopías fronterizas como espacios de liberación

Una de las características más saltantes en la obra de Escandón es la presencia de la frontera mexicano-estadounidense y del área fronteriza entre ambos países, ya que el desarrollo de las protagonistas sucede cuando ellas navegan por este espacio. Si bien Escandón menciona la manera en la que las protagonistas transitan y cruzan la frontera, y también ubica muchos de los eventos más importantes de las novelas en la zona fronteriza, ella relega la frontera y el tránsito por la misma a un segundo plano por la

importancia que le otorga a los espacios cerrados, más notablemente la Mansión Rosada en *Santitos* y la prisión femenina en *Transportes González e Hija*. Sergio Martínez sugiere que Escandón resalta estos espacios cerrados porque su propio conocimiento del espacio fronterizo y la vida fronteriza es limitado, y también propone que con estos espacios la escritora busca presentar una “realidad totalizadora” de las ciudades de Tijuana y Mexicali, haciendo del prostíbulo y la prisión sinécdoques de estas dos ciudades (“Estructura” 35).⁴⁴

Martínez comenta que tradicionalmente el espacio fronterizo se ha representado, en ambos lados de la frontera, como un lugar caótico en donde reina el crimen organizado, la prostitución, la corrupción y la pobreza, vicios sociales que también están presentes en los espacios cerrados en donde Escandón ubica a sus protagonistas (“Estructura” 28). Si bien estos espacios son caóticos, en la obra de Escandón también se representan como espacios de discernimiento y aprendizaje, en donde las protagonistas aprovechan la oportunidad de forjar nuevas representaciones de sí mismas. Michel Foucault identificó este tipo de espacios creativos, y les dio el nombre de heterotopías, debido a sus múltiples significados y carácter ambiguo. Partiendo de estas premisas, en la segunda parte de este capítulo se presenta un análisis espacial del prostíbulo y la prisión para proponer que el carácter heterotópico de estos lugares favorece el desarrollo de las protagonistas, lo cual hace de estos recintos espacios de resistencia y formación. Además, se arguye que el paso de las protagonistas por estos dos espacios heterotópicos simboliza en sinécdoque sus tránsitos por la frontera binacional, lo cual hace del tránsito por el

⁴⁴ Mi estudio comulga con esta sugerencia, ya que Escandón nunca vivió en la frontera, y los sucesos en sus obras ocurren generalmente en los espacios cerrados de la prisión y el prostíbulo.

espacio fronterizo una característica del *Bildungsroman* femenino mexicano de Escandón.

El filósofo francés Michel Foucault, en su ensayo “Of Other Spaces” (1967), arguye que de todos los lugares que habitamos, existen algunos lugares diferentes, denominados “contraespacios,” los cuales se relacionan con el resto de espacios y los contradicen, de manera que neutralizan o invierten las relaciones de poder que estos últimos designan o reflejan. De estos “contraespacios,” las utopías son espacios irreales que entablan una relación directa o invertida con el espacio real de la sociedad; o, dicho de otra manera, son representaciones imaginadas e idealizadas de nuestra sociedad, imposibles de localizar en la realidad. En cambio, las heterotopías no son sólo espacios reales, delineados por la misma sociedad, sino que también son localizables. Estos contraespacios existen en todas las culturas y civilizaciones, y en ellos todos los otros espacios están representados, impugnados o invertidos, “a sort of place that lies outside all places and yet it is actually localizable” (17). En otras palabras, las heterotopías son espacios reales que existen fuera del orden establecido por la sociedad, y por eso operan bajo reglas diferentes.⁴⁵

Foucault presenta una lista de seis principios que rigen la existencia de estos contraespacios, a la cual denomina “heterotopología,” y en ella también incluye varios ejemplos de heterotopías.⁴⁶ De estos ejemplos, él generaliza dos tipos de heterotopías: las

⁴⁵ Es importante mencionar que muchas veces las heterotopías también son fijadas por la sociedad misma. Por ejemplo, las prisiones son heterotopías establecidas por la sociedad; no obstante, ellas también existen fuera de las normas sociales, ya que generalmente la violencia, la corrupción, y otros males sociales, reinan en sus recintos.

⁴⁶ Esta heterotopología define y describe las relaciones que conforman estos espacios, y ofrece una polémica mítica y real del espacio en que vivimos (18). Los principios indican que: las heterotopías existen en todas las culturas, cada sociedad puede asignar funciones diferentes a una misma heterotopía, pueden yuxtaponerse con otros espacios, están ligadas al tiempo, no son de fácil acceso, y poseen una función en relación con el resto de espacios.

de crisis – heterotopías supuestamente primitivas, espacios prohibidos y/o privilegiados como la escuela militar donde los jóvenes son enviados al comienzo de su despertar sexual – y las heterotopías de desviación, como las prisiones y los asilos donde se coloca a sujetos cuyo comportamiento no se acata a las normas sociales (18). Si bien, bajo esta categorización, los prostíbulos y las prisiones presentan elementos de las heterotopías de crisis, ambos espacios se clasifican como heterotopías de desviación ya que alojan a personas cuyo comportamiento se opone a las normas sociales. Por ejemplo, La Curva, el prostíbulo de Tlacotalpan en *Santitos*, aloja a prostitutas y parroquianos que hacen de este espacio la “sede de un movimiento anticatólico,” cuyo objetivo principal es “desestabilizar la iglesia,” pues “[mantiene] a los sacerdotes ocupados escuchando confesiones” (66). Esta premisa no sólo identifica a La Curva, como un espacio de desviación que rechaza las normas sociales, sino también como un espacio de resistencia ya que fomenta y protege el anticatolicismo. De este modo, en *Santitos* se sugiere que las heterotopías de desviación también pueden servir como sitios de resistencia.

Uno de los elementos fundamentales de las heterotopías es la heterogeneidad de los individuos que se encuentran en un espacio único. Si bien en La Curva reina el anonimato, pues los parroquianos suben a sus sendas habitaciones por “escaleras anónimas” en la parte posterior del local, este espacio también es el lugar más frecuentado del pueblo, ya que es más concurrido que “el mejor restaurante el día de las madres” o que “la nevería de mayor popularidad en plena tarde húmeda y calurosa de agosto” (66-7). Esta concurrencia indica que en La Curva se reúnen todo tipo de personas, tanto seres marginales como seres supuestamente respetables, y que todos ellos se confunden y mezclan en su interior. Foucault menciona que los prostíbulos son

también heterotopías de ilusión porque exponen la realidad como un espacio mucho más ilusorio aún (21). De esta manera, con La Curva, Escandón revela que la imagen religiosa y decente de la sociedad Tlacotalpeña es una ilusión mucho mayor que la propia Curva, ya que muchos Tlacotalpeños se sirven del anonimato de este lugar para esconder su doble moral y presentarse ante la sociedad con una máscara que no corresponde a su verdadera identidad.

Esperanza trabaja en La Curva brevemente como recamarera para buscar información sobre el posible paradero de Blanca. Mientras trabaja allí se da cuenta que “los hombres llegaban a cualquier hora,” y que las habitaciones están llenas de espejos y fotos de mujeres desnudas (66). La decoración de La Curva y el fácil acceso que los hombres tienen a este lugar sugieren que esta heterotopía es un espacio masculino en donde la mujer es cosificada. Para evitar el estigma social, Esperanza no habla con nadie sobre su empleo en La Curva, evita relacionarse con las prostitutas, y se baja del autobús 200 metros antes de llegar allí (67). No obstante, en una ocasión un hombre se percata de su presencia, la confunde con una prostituta e intenta sin éxito acostarse con ella por 50 pesos. De este encuentro fallido ella se entera que la Mansión Rosada, un prostíbulo de Tijuana, ofrece “muchachitas” a estadounidenses pudientes (70-2).⁴⁷ El prostíbulo mexicano tradicionalmente ha sido representado en la literatura del siglo XX como “un espacio [que] limita [a las mujeres] y las condena a vivir en la marginalidad social,” haciendo de ellas “carne mercantilizada” (M. González 127). Si bien Esperanza todavía no trabaja como prostituta, en La Curva ella es percibida como “carne mercantilizada”

⁴⁷ El hombre la arrastra a una habitación, y ella se deja porque él posee información útil sobre la Mansión Rosada. Él no logra acostarse con ella porque sufre de eyaculación precoz; y ella le da gracias a San Judas y a la estampita de San Martín de Porres que llevaba en el brassiere por conseguir la información sin sufrir de este abuso (71).

porque el hombre cree que sus 50 pesos le dan el derecho de acostarse con ella simplemente por verla allí. Esperanza también debe esconderse y pasar desapercibida para no quedarse atrapada en la marginalidad social como las prostitutas. Estas premisas sugieren que La Curva es una heterotopía que se asemeja a los prostíbulos mexicanos representados tradicionalmente en el mundo literario, por lo que este burdel cosifica y limita a la mujer, ubicándola en un segundo plano social.

Siguiendo con la búsqueda de Blanca, Esperanza deja Tlacotalpan y se dirige a Tijuana. Al llegar, un mesero le informa que el dueño de El Atolladero, un motel frecuentado por prostitutas y parroquianos, es el único que puede darle información útil sobre el prostíbulo conocido como la Mansión Rosada. Es importante resaltar que los moteles permiten y esconden la actividad sexual no matrimonial, motivo por el cual Foucault los identifica como heterotopías de desviación (“Of Other” 21). La trayectoria de Esperanza por estos espacios indica que ella se moviliza por el lado oscuro de la sociedad, de un prostíbulo a un motel y luego a otro prostíbulo; en otras palabras, de una heterotopía de desviación a otra. Tradicionalmente, el área fronteriza, al igual que el prostíbulo, también es entendido, como un espacio de desviación, “atrapado y expuesto” a “los vicios, el mal y la violencia” (Rodríguez Lozano 66). Cabe también mencionar que Anzaldúa, en *Borderlands*, identifica esta área como un “vague and undetermined place,” habitado por “the perverse [...] those who cross over, pass over or go through the confines of the “normal” (25). De esta forma, se puede entender que, en *Santitos*, los prostíbulos, el motel, y el área fronteriza comparten similitudes, por lo que la trayectoria de Esperanza por estas heterotopías de desviación simboliza en sinécdoque su tránsito por el espacio fronterizo.

Esperanza llega a El Atolladero, y una vez instalada se viste y maquilla “para hacerse pasar por prostituta” por primera vez. No obstante, Cacomixtle, el dueño de este motel y hombre a quien “jamás mujer alguna le había prohibido aventurarse dentro de sus orificios,” sospecha que ella no es prostituta, y decide abusar de ella por ser “una presa deliciosa” (83-6). Sin embargo, él no logra su cometido debido a que ella, imitando a una prostituta de La Curva, se lanza a sus brazos, haciéndolo caer y golpearse. Cacomixtle abandona su propósito, piensa que la resistencia y apariencia de Esperanza “la hacía aún más deseable,” y le revela que para entrar a la Mansión debe decir que el juez estadounidense Scott Haynes la recomienda (87-8).⁴⁸ Si bien El Atolladero no es un prostíbulo, su carácter heterotópico desviacionista permite el encuentro de estos dos personajes y el inicio de la transformación de Esperanza en una mujer autónoma y tenaz, ya que ninguno de estos dos eventos jamás hubiera sucedido en un espacio normativo.

Lo primero que Esperanza nota al llegar a la Mansión Rosada es su fachada azul, lo cual inmediatamente señala el carácter heterotópico de este lugar, ya que al ser de color azul, un color asociado socialmente con la masculinidad, es conocido dentro y fuera de Tijuana como la Mansión Rosada, un color que tradicionalmente describe la feminidad. En otras palabras, la fachada azul de la Mansión Rosada indica, desde un comienzo, que este espacio rechaza los discursos heterosexistas. Ya adentro, César, el hombre delicado y afeminado que se encarga de los quehaceres, atiende a Esperanza y le presenta a doña Trini, la dueña, quien a pesar de llevar puesto una falda, un moño y un

⁴⁸ Esperanza sólo pasa una noche en El Atolladero; no obstante, nota que este lugar “estaba en penumbra” ya que las pocas luces se “encendían y apagaban alternadamente; “además ella también observa un bar donde una prostituta vieja “bebía tequila” con un hombre joven (82). Estas descripciones físicas del motel, así como el comportamiento de Cacomixtle, sugieren que El Atolladero y La Curva comparten muchas similitudes que van más allá de sus caracteres heterotópicos, ya que ambos son espacios masculinos en donde reina el anonimato, y en el cual la mujer es explotada y cosificada.

collar de perlas, parece “un abuelo disfrazado de abuela. O una abuela muy hombruna.” Esperanza siente “en [César] cierto lado femenino, como si le hubiera robado la feminidad a doña Trini. O tal vez doña Trini le hubiera robado la masculinidad a él” (93-6). La descripción de estos dos personajes muestra que la inversión de colores de la fachada es una metáfora a la inversión de los roles género que se da en el interior de este prostíbulo. Tanto César como doña Trini, dentro de este espacio, son libres de “performar” su género sin miedo a la marginalización o el castigo social, por lo que la Mansión, como se verá más adelante con la transformación de Esperanza, les ofrece a sus habitantes un espacio de empoderamiento que se opone al espacio heteronormativo de afuera y a sus normas sociales que lo rigen.

Esta oposición a las normas sociales también se ilustra en la inversión de los roles de poder dentro de este espacio. En *The History of Sexuality* (1984) Foucault arguye que el poder es omnipresente e inestable, lo cual indica que los roles de poder pueden invertirse (93-5). El Atolladero, y la mayoría de prostíbulos y moteles en Tijuana están bajo control masculino, lo cual puede entenderse como una norma no escrita en esta ciudad.⁴⁹ Sin embargo, la Mansión Rosada, como heterotopía, se encuentra fuera del orden establecido por la sociedad tijuanaense, y por eso invierte los roles de poder que imperan en esta ciudad, mostrando así a una mujer como dueña y regenta del prostíbulo, y a un hombre como su sirviente doméstico. Esta inversión de roles de poder le sugiere a Esperanza que los roles de género también son inestables. Como comenta Judith Butler en *Gender Trouble* (1990), la inestabilidad de las normas de género “would have the

⁴⁹ Sheldon Zhang en un estudio sobre prostitución y tráfico sexual en Tijuana descubrió que 77 de los 92 proxenetas que entrevistó eran hombres mexicanos, aproximadamente el 84% del total (68). Entre estos proxenetas se encuentran dueños de locales como prostíbulos, moteles y discotecas, personas que administran desde las calles, etc.

effect of proliferating gender configurations, destabilizing substantive identity, and depriving the naturalizing narratives of compulsory heterosexuality of their central protagonists: ‘man’ and ‘woman’” (186). La inversión de las relaciones de poder y de las normas sociales de género en la Mansión es una experiencia nueva para Esperanza, y por eso le cuesta “decidir si doña Trini es mujer u hombre,” y también debe mirar la entrepierna de César para asegurarse (96). La inversión en roles de género y de poder es común en este espacio heterotópico, y por eso las preconcepciones que Esperanza trae consigo se cuestionan y desestabilizan dentro de él.

Esta inversión también se refleja en la flexibilidad de las identidades de los clientes de la Mansión Rosada. El estadounidense Scott Haynes es un juez respetable en San Diego, producto de una educación militar, cuya adoración por la libertad “eclipsaba su pasión por la ley.” Esta libertad “la encontraba en [el lado sur] de la frontera,” donde gritaba por las calles a las tres de la mañana, dormía con prostitutas, participaba y ganaba peleas, besaba a las mujeres de otros hombres y también se emborrachaba “más allá del respeto” (137-8). El contraste entre San Diego y Tijuana sugiere que la entera ciudad mexicana, para Scott, es una heterotopía porque en ella él es capaz de vivir la libertad que tanto anhela y que no puede expresar libremente en San Diego. Es importante indicar que el consumo excesivo de alcohol, el frecuentar prostitutas y la violencia son marcadores sociales de masculinidad, por lo que con dichos marcadores Scott reafirma su masculinidad en Tijuana, y por eso allí “se había salido con la suya siempre” (138).⁵⁰ Sin embargo, esta representación hipermasculinizada ahora se derrumba dentro de la

⁵⁰ “The existence of prostitution provides men with an arena in which they can reaffirm their masculinity [because] it is an extreme manifestation of gender relations, in which women are subordinate to men and sexually objectified” (Weitzer 642). Para Will Courtenay, el consumo excesivo de alcohol está relacionado a las normas dominantes de masculinidad (1392).

Mansión, en donde Scott encuentra en Esperanza la figura materna que ha buscado “desde hace años.” En la privacidad del prostíbulo y en medio de los santos de piedra de Esperanza, Scott le “lame los pechos” y se acurruca a su lado mientras ella le canta canciones de cuna para que se duerma (118). Scott perdió a su madre de niño y por eso busca a una mujer que lo “haga sentir amado y mimado, como [lo] habría hecho su mamá” (104). En este ejemplo la Mansión Rosada constituye una inversión del espacio hipermasculino de Tijuana, ya que en este prostíbulo el hombre hipermasculinizado se infantiliza para encontrar el cariño maternal que perdió en su niñez.

Esta experiencia también cambia la opinión que Esperanza tiene sobre los hombres que frecuentan los prostíbulos. Mientras trabaja en La Curva, ella describe a estos hombres con tintes naturalistas y hasta los animaliza, pues para ella ellos parecen “carniceros con barrigas enormes y piojos en los vellos de la espalda. Camioneros de alma desfigurada y volcanes de pus en los hombros. Albañiles con manos de reptil [...]. Burócratas con esposas inocentes [...]” (66). Sin embargo, en la Mansión Rosada, en Scott, ella descubre a un hombre bueno, que sufre, y con quien ella “podía comunicarse mejor [...] que con Soledad,” y por eso ahora entiende por qué a algunos hombres “les gusta venir a este lugar” (118). Este descubrimiento le muestra a Esperanza que en el espacio cerrado del prostíbulo algunos hombres se muestran tal y como son. De este modo, el carácter heterotópico de la Mansión Rosada la presenta otra vez como un espacio de resistencia, ya que de manera similar a doña Trini y César, en su interior, Scott también puede rechazar los preceptos y las obligaciones sociales del mundo exterior, deshaciéndose así de la careta hipermasculinizada por la que es conocido en Tijuana.

La actitud de Esperanza para con las prostitutas también refleja el carácter heterotópico de la Mansión Rosada. Inicialmente ella muestra una actitud desfavorable, ya que se había asustado cuando un parroquiano de La Curva la confundió “con una ya sabe qué,” y también no fue capaz de identificarse plenamente como prostituta ante Cacomixtle, y por eso no pudo ocultar su “pudor ingenuo” cuando le preguntó a éste “¿qué te hace pensar que no soy... eso?” (70 y 84). Cuando se vistió de prostituta en El Atolladero, ella se encomendó a la Virgen de Guadalupe diciendo: “Yo sé que el camino al infierno está pavimentado con buenas intenciones. Por favor, ayúdame” (85). La actitud de Esperanza en estos sitios muestra que para ella las prostitutas eran pecadoras, quienes a pesar de sus posibles buenas intenciones iban a terminar en el infierno, y por eso sintió vergüenza de identificarse con ellas. Esta actitud no es ajena al resto de la sociedad, ya que el discurso centralista en ambos lados de la frontera considera a Tijuana como “a whore of a city and a particularly loathsome blight on the national self-image [and its] prostitutes are considered both immoral and pathological” (Castillo 396-400). Sin embargo, al llegar a la Mansión Rosada esta actitud cambia significativamente. Ahora ella comienza a formar amistades con las prostitutas y siente que “[ellas] son simpáticas [...] duras por fuera, pero dentro son suavecitas y dulces” (104). Esperanza también descubre que estas mujeres sufren tanto como ella, ya que “todas tenían heridas por sanar” (123-4).⁵¹ Este cambio de actitud se da en la Mansión porque ella ahora reside en esta heterotopía, a diferencia de El Atolladero y la Curva que eran sólo espacios de tránsito. Debido a esto, ella debe relacionarse con los otros habitantes de la Mansión,

⁵¹ El hombre que Casimisa amaba se suicidó con su amante. La Morena había sido ultrajada por su padre desde que era niña. La Mojadita fue regalada por sus abuelos a una tía, quien la obligó a vender chicles en la calle desde los seis años. La Flaca había matado accidentalmente al hombre que amaba cuando se le cayó la secadora de cabello en la tina donde éste se encontraba (123-4).

quienes en su mayoría ejercen la prostitución. Si bien en un inicio ella se relaciona con estas mujeres con el fin de indagar el posible paradero de su hija, eventualmente ella conversa, ríe, duerme, cocina y se peina con ellas (105). La mansión, la cual desde un inicio le ha mostrado que las normas de género son inestables, gracias a la convivencia, ahora le enseña que los discursos centralistas que informaban su percepción sobre las prostitutas no describen fielmente las vidas de estas mujeres, por lo que dichos discursos, a pesar de ser aceptados socialmente, son una ilusión de una realidad distinta y compleja que sólo se da a conocer dentro del espacio heterotópico de la Mansión.

Desde su llegada a la Mansión Rosada Esperanza ha percibido que dentro de este espacio las normas sociales de género se invierten, las identidades se vuelven flexibles y su propia actitud para con las prostitutas cambia, por lo que una evolución en su manera de representarse también es de esperarse. Aunque ella ya sale del motel El Atolladero maquillada y vestida de otra manera, no es hasta después de instalarse en la Mansión Rosada que comienza a concebir nuevas representaciones de sí misma. En una oportunidad mientras esperaba sin éxito a que San Judas se le aparezca en la cocina de la Mansión, la Flaca la busca para cortarle el cabello. Esperanza no se había cortado el cabello desde que falleció su esposo, y por eso mientras la Flaca se lo corta, ella “comenzó a sentirse ligera por primera vez en trece años.” Luego se miró al espejo “y ya no vio a una viuda.” La Flaca la maquilla, y la imagen reflejada “era la de una mujer que Esperanza no sabía que existiera ni tuviera la capacidad de existir.” Ella recoge su cabello y se lo ofrece a la Virgen de Guadalupe mientras le pide que le ayude a encontrar a Blanca (116). Desde el comienzo de *Santitos*, Esperanza ha sido muy pudorosa con su forma de vestir y distante en su trato con las prostitutas; no obstante, en la Mansión

Rosada ahora no sólo crea amistades con ellas, sino que también se les asemeja físicamente. Las condiciones heterotópicas de este espacio le enseñan que, sin arriesgar su búsqueda, ella puede adoptar algunas características de las prostitutas, características que contradicen la manera en que hasta este momento ha conducido su vida. Con este cambio Esperanza comienza a trascender la dualidad entre la madre virtuosa y la prostituta, adentrándose así en su propio *Bildung* mientras continúa buscando a su hija.

Luego de descubrir que Blanca no se encuentra en ninguna habitación de la Mansión Rosada, Esperanza se viste con “sus zapatos de tacón, los atrevidos [...] con pantalones ajustados [...] se maquilló con precisión milimétrica,” y se dirige a El Atolladero para enfrentar a Cacomixtle por hacerle perder tiempo y para demostrarle “que podía convertirse en lo que fuera necesario para alcanzar su meta, sin que él tuviera que enseñárselo”.⁵² Cacomixtle le toca la espalda, pero ella “le quitó la mano [...] y se la estrujó como si fuera un trapo.” Él se da cuenta de que ella ahora “era una mujer capaz de destrozarse a cualquiera. Devastadora. Deliciosa. Adictiva” (127-31). En la Mansión, Esperanza aprende que para sobrevivir y lograr su meta ella debe reinventarse, y por eso adopta la fuerza y la agencia de las prostitutas, algo impensable al comienzo de su viaje, ya que ahora resiste y se defiende del abuso en lugar de sólo rezar y esperar que un milagro la salve. Como parte de su teoría de performatividad, Judith Butler arguye que “acts and gestures, articulated and enacted desires create the illusion of an interior and organizing gender core, an illusion discursively maintained for the purposes of regulation

⁵² Esperanza le pide a doña Trini hacer una limpieza para eliminar rastros de brujería; sin embargo, esto es sólo un pretexto que Esperanza usa para ingresar al Cuarto Escarlata, la única habitación vetada de la Mansión. En este cuarto ella descubre a Felicitas, una vaca criada en lujo para producir la leche con que doña Trini se baña. Al ver que Blanca no se encuentra en la Mansión, Esperanza entiende que debe continuar su búsqueda en otro lugar (123-5).

of sexuality within the obligatory frame of reproductive heterosexuality” (173).

Siguiendo este postulado se puede explicar que Esperanza, antes de llegar a la Mansión, creía en su propia ilusión de viuda respetable como su “núcleo de género” sin reconocer que esta ilusión regulaba su sexualidad dentro de las normas del catolicismo y la hegemonía masculina mexicana. No obstante, con su cambio de imagen, actitud y agencia, ella se da cuenta que su antigua identidad de mujer sumisa era una ilusión, un recurso de la sociedad patriarcal para limitarla a un rol definido. Con este cambio, ella reconoce que ahora tiene más opciones fuera del marco obligatorio de la heterosexualidad reproductiva, adoptando así la fachada y la agencia de mujer “devastadora. Deliciosa. Adictiva [...] capaz de destrozar a cualquiera.” Este cambio no sólo sugiere que Esperanza ahora juega un rol activo en las relaciones de hombres y mujeres, sino también que ahora está más fortalecida para avanzar en su búsqueda de Blanca.

El espacio heterotópico de la Mansión, que rechaza los discursos oficiales y permite el forjamiento de identidades alternativas en quienes tienen acceso a él, ahora también posibilita que Esperanza forje una nueva representación de sí misma. Se debe mencionar además que los habitantes de la Mansión, y aquellos con acceso a este espacio, son los mismos habitantes de la zona fronteriza que Anzaldúa identifica, resaltando que las interacciones entre estos personajes ocurren únicamente dentro del espacio cerrado de la Mansión y no fuera.⁵³ De este modo, se puede entender también que el tránsito de Esperanza por esta heterotopía de desviación es una sinécdoque que representa su tránsito por la frontera binacional.

⁵³ Tanto habitantes ilegítimos – “[...] the perverse, the queer, the troublesome, the mongrel, [...]” como habitantes legítimos – “those in power, the whites and those who align themselves with [them]” (26).

Lo aprendido en la Mansión no es una enseñanza temporal ni únicamente estética, sino permanente y también ideológica. Cacomixtle sugiere que tal vez Blanca ha sido llevada a Los Ángeles, con lo cual Esperanza regresa a la Mansión pensando en cómo cruzar al otro lado. En su trayecto ella no presta atención a los hombres “que le silbaban, y la llamaban desde sus coches, preguntándole cuánto cobraba [...] todos querían subirla a sus coches y llevársela a un motel, pero ella ni siquiera los miró [...]” (132-3). Tijuana es una de las ciudades más violentas en Norteamérica, por lo que es lógico pensar que una mujer como Esperanza debería temer estar afuera y sola, especialmente vestida provocativamente. No obstante, lo aprendido en la Mansión le da fuerza y valentía para afirmar su autonomía fuera del espacio heterotópico protegido, y por eso ahora ella es capaz de navegar en el espacio hipermasculino de Tijuana sin inmutarse. De este modo, esta heterotopía de desviación se presenta en *Santitos* como un espacio que favorece la resistencia y formación de la protagonista, mostrándole que, así como el resto de habitantes y visitantes de la Mansión, ella también puede forjar nuevas representaciones de sí misma. El hecho que ahora Esperanza lleva esta nueva representación al espacio público sugiere, como se verá en el resto de la novela, que este cambio es permanente.

Otra heterotopía fundamental en la obra de Escandón que también sirve como espacio de resistencia y formación es la prisión femenina mexicalense desde donde Libertad González, la protagonista de *Transportes González e Hija*, narra sus viajes en troque como la copiloto de su padre, y los hechos que la encerraron primero en el troque y luego en la prisión. Foucault clasifica a la prisión como una heterotopía de desviación que cumple con el quinto principio heterotópico, el cual describe a los espacios de difícil acceso a los que se entra bajo coerción (21). A pesar de su propio nombre, y de la

movilidad e independencia que las carreteras tradicionalmente ofrecen, Libertad creció en el troque bajo la sombra de su padre, pues ella es “la sin nombre,” la que no es nada sin su padre; y por eso llega a la prisión como una joven retraída y sin identidad propia (170). En la prisión la protagonista se encuentra libre del control paterno por primera vez, por lo que este espacio le permite examinar su vida mientras se encuentra a sí misma.

Una de las peculiaridades más saltantes de esta prisión es su capacidad de agrupar espacios incompatibles en un solo lugar, lo cual refleja el tercer principio heterotópico: “the heterotopía has the power to juxtapose in a single real place several spaces [...] that are in themselves incompatible” (19). Uno de los primeros espacios que Libertad frecuenta dentro de la prisión es el jardín, un arenal abandonado que la Matriarca, la reclusa más pudiente del penal, transforma en una playa de acceso restringido ya que para acceder a él es necesario vestir traje de baño y pagar una cuota (28). La imaginación juega un rol importante en esta playa, haciendo de ella una “utopía localizable.” Foucault, en “Les Hétérotopies,” comenta que existen algunas utopías localizables, en donde los espacios reales y los espacios imaginados e idealizados se mezclan, como por ejemplo el fondo del jardín o el espacio debajo de la cama, lugares donde los niños a través de la imaginación lúdica crean bosques, océanos, noches y cielos.⁵⁴ En la prisión, las reclusas llevan a su “playa” grabadoras con casetes que simulan el oleaje del mar, sombrillas, bebidas heladas y artículos de protección solar (26). Al igual que los niños y sus juegos imaginarios debajo de la cama, las reclusas también toman un espacio real para crear uno imaginario, que si bien no existe fuera de la prisión, para ellas es “una auténtica playa a cientos de kilómetros del mar,” y por eso están dispuestas a pagar con dinero o favores

⁵⁴Christine Boyer cita esta conferencia radiofónica en su artículo “The Many Mirrors of Foucault and their Architectural reflections.”

para acceder a ella (28). Libertad frecuenta la playa con la Maciza, su mejor amiga y compañera de celda, con quien conversa “durante horas,” intercambiando chismes, durmiendo la siesta y bebiendo horchata. Incluso antes de ser liberada ella reconoce que “ningún crucero paradisiaco le daría tantos recuerdos como esa franja de arena” (228 y 298). De manera similar al espacio debajo de la cama para los niños, en el espacio imaginado de la playa se crean momentos reales y auténticos con los cuales la protagonista finalmente forja las amistades que nunca tuvo antes de llegar a la prisión.

Este espacio imaginado no sólo facilita la creación de recuerdos y amistades, sino que también deja al descubierto la flexibilidad de las dinámicas del ejercicio de poder dentro de la prisión. La directora Guzmán controla la prisión, y por eso se vale de su autoridad para dismantelar la monopolización de mercados informales y castigar a las reclusas, controlando los privilegios y concesiones, incluyendo el permiso para acceder a la playa (163). No obstante, la Matriarca, gracias a su posición económica, no sólo manda en la playa, sino que también se sirve de esa posición para sobornar a Guzmán y obtener privilegios negados a otras reclusas. La relación entre estos dos personajes cuestiona la “desindividualización” del poder en la prisión que Foucault propone en *Discipline and Punish*, pues muestra que el ejercicio de poder, dentro de esta heterotopía, fluye y reside no en los roles oficiales sino en las personas, tanto en la directora Guzmán como incluso en algunas prisioneras como la Matriarca (202).⁵⁵

Libertad no cuenta con la posición económica y social de la Matriarca; no obstante, ella también aprende a apropiarse de las dinámicas de poder dentro de la

⁵⁵ Foucault en sus obras posteriores, como en “The Subject and Power” (1982), arguye que el poder no reside en las instituciones sino en las personas, ya que el ejercicio de poder es “a mode of action upon de action of others” (790).

prisión. En su encierro ella también frecuenta la biblioteca del penal, una heterotopía temporal que encierra diferentes épocas y temas, desde obras canónicas como *Los tres mosqueteros* hasta guías turísticas. Al entrar a la biblioteca por primera vez, Libertad toma un libro viejo y empieza a leer en voz alta como se lo había enseñado su padre.⁵⁶ Sin embargo, “las palabras impresas eran diferentes a las que salían de su boca,” descubriendo así que esta acción creativa de autoexpresión alivia su dolor. Esta forma de leer atrae la atención de las mujeres, y el público de Libertad comienza a crecer, por lo que ella decide formar un club de lectura (7-10).⁵⁷ Prisioneras extranjeras con limitado conocimiento de español, reclusas adineradas como la Matriarca, y hasta las celadoras se unen al club, “soportando el hacinamiento con tal de escuchar las historias de Libertad” (38). Incluso la directora Guzmán no puede resistirse a las historias, y eventualmente deja de esconderse detrás de la puerta de la biblioteca para sentarse en medio de las internas, sometándose así al poder de las palabras de Libertad (156). Para Shari Stone, las mujeres marginalizadas excluidas de discursos oficiales se valen de su propia experiencia para narrar historias, las cuales las empoderan porque a través de la narración ellas crean nuevas representaciones de sí mismas (2). A través de estos relatos, Libertad no sólo se concibe finalmente como la protagonista de su propia historia, sino que también crea una imagen nueva de sí misma, la cual se presenta como una figura de autoridad, ya que ella, como la presidenta no oficial del Club de Lectura, decide qué historias narrar y cómo presentar a cada uno de sus personajes. De esta manera, las dinámicas de poder se

⁵⁶ Joaquín, el padre de Libertad, fue profesor de literatura en la UNAM, y por eso inculca el hábito de la lectura en su hija, quien ávidamente lee literatura en voz alta mientras él conduce en las carreteras estadounidenses.

⁵⁷ Libertad “aplica la técnica de la telenovela,” terminando cada sesión del club con interrogantes y suspenso, lo cual motiva a las reclusas a regresar la siguiente semana (16). La directora aprueba la apertura del club con gusto (10).

invierten temporalmente en este espacio heterotópico, ya que hasta la directora Guzmán y las celadoras se sientan a escucharla atentamente mientras ella conduce el sentido de la narración y guía a su público a través de sus relatos.

Dentro de la biblioteca los discursos literarios también se invierten. Si bien Libertad pretende leer desde novelas canónicas hasta guías turísticas para narrar su historia, todas las novelas de las que se sirve fueron escritas por hombres y narran las historias de protagonistas masculinos. Así mientras pretende leer *Los tres mosqueteros* (1844), *Crimen y castigo* (1866), *El beso de la mujer araña* (1976), *La insoportable levedad del ser* (1984), y *El viejo y el mar* (1952), Libertad silencia estas voces canónicas masculinas, para dar paso a una voz femenina contemporánea. Ella utiliza estas obras canónicas como meros objetos que sirven un propósito superior: el contar su historia a manera de telenovela, el reinventarse, para así aliviar su dolor. En el último pasaje de su última narración, Libertad cierra la *Historia del tiempo* (1988) de Stephen Hawking, y “mirando directamente a los ojos de cada reclusa” prosigue la narración y confiesa con detalles su participación en el accidente que la llevó a prisión (280-2). De esta forma, ella no sólo logra confesar su crimen y encontrar algo de paz, sino que también aprovecha el espacio heterotópico de la biblioteca para invertir los discursos literarios, cerrando simbólicamente el discurso masculino para abrir y destapar directamente su propio discurso femenino.

De manera similar a *Santitos*, las mujeres que rodean a la protagonista de *Transportes González e Hija* dentro de la heterotopía también exhiben actitudes que desafían la hegemonía masculina. La Chapopota golpeó a un hombre que intentó violarla hasta dejarlo parapléjico (62). La Maciza, cansada de la violencia doméstica y la

infidelidad, acuchilló y asesinó a su marido (85 y 216). Nga dejó todo en Vietnam para inmigrar sola a Estados Unidos y darle un mejor futuro a la hija que esperaba en su vientre, pero el barco en el que viajaba llegó a México por error (166). La directora Guzmán, sin importar lo que el resto piense, adopta a la hija de Nga cuando ella muere dando a luz en la prisión (248). Estas mujeres tomaron las riendas de sus propias vidas y, cada una a su manera, desafiaron el régimen patriarcal que las oprimía a través de su propia firmeza y determinación.

Libertad no usa la violencia directamente como la Maciza y la Chapopota, pero sí les pide, cuando cumplen su condena, que busquen y golpeen a su padre para curarlo del delirio de persecución que lo atormenta (287). Días después Joaquín visita a su hija en la prisión, avergonzado y llorando, para pedirle perdón por el maltrato, por indirectamente haber causado el accidente que la llevó a la prisión, y por haberla separado de Martín. “Libertad deseó haber tenido aunque fuera algunas lágrimas para ese momento,” y luego rechaza la preposición de Joaquín de empezar otro negocio de transportes con él (292-4). Libertad ahora exhibe la firmeza y determinación que aprendió de sus compañeras en prisión, y por eso no se inmuta ni llora ante el arrepentimiento de su padre cuando lo perdona. Al salir libre, ella le pide a Martín que ya no la llame la Mujer de la Lodera, y declara: “Ahora soy Libertad” (299). Con esta declaración, Libertad muestra que ya no es la misma mujer que ingresó a la prisión, pues ya no es la “hija” ni Filomena Hernández ni la Mujer de la Lodera, sino Libertad, una mujer que forjó su identidad en una prisión femenina fronteriza sin depender de ningún hombre que la defina o limite.

Las últimas líneas de la novela relatan que Libertad “se subió a su troque nuevo donde la esperaban Joaquín y Martín, se sentó en el asiento del conductor, encendió el

motor y se dirigió al norte, a la frontera [...]” (301). Libertad se encuentra fuera del espacio heterotópico de la prisión, pero con esta acción se sugiere que ella ejercerá la agencia y la fuerza que aprendió de las internas para tener el control de su vida en el mundo exterior. Si bien esta prisión lleva el nombre de “Centro de Rehabilitación Social,” las dinámicas sociales dentro de ella crean un microcosmos donde reina la corrupción, asemejándose así al mundo exterior (Osorio 178). Sin embargo, irónicamente en *Transportes González e Hija* la prisión también sirve como un espacio de aprendizaje que permite la formación de Libertad y su resistencia al dominio patriarcal.

Además del prostíbulo y la prisión, sinécdoques para la zona fronteriza heterogénea, Escandón también presenta la frontera binacional misma como una heterotopía en ambas novelas. En esa representación de la frontera, Escandón difiere de la opinión de Alejandro Lugo, quien sostiene que la frontera no es una heterotopía porque ella “divides one country with a higher standard of living from the other [por lo que] there is no ‘third element,’ no tolerance for ambiguity: you either have papers or you do not, you either convince the INS officer that you are ‘American’ or you do not.” Para Lugo, el identificar a la frontera como una heterotopía no refleja la experiencia de millones de mexicanos que hacen de la frontera su hogar, ya que esta realidad rechaza la premisa que describe a las heterotopías como lugares donde “it is impossible to find a place of residence for [things] (105-7).⁵⁸ Para él, la frontera es una línea fija y clara, por lo que en la zona binacional todo tiene una colocación estable y no ambigua. Sin embargo, Escandón describe otra visión de la zona: para ella, las experiencias fronterizas de las protagonistas y las peculiaridades de sus individuales cruces fronterizos muestran

⁵⁸ Para Foucault, en the *Order of Things*, en una heterotopía “things are [...] arranged in sites so very different from one another that it is impossible to find a place of residence for them” (xvii).

que la ambigüedad sí es inherente a la frontera. Por eso ella identifica a la frontera como una heterotopía en sus dos novelas – una zona de contacto entre gente de diferentes clases, razas, y circunstancias, y un sitio donde la identidad se puede forjar de nuevo, bajo reglas distintas.

En *Santitos*, Esperanza, escondida en la maleta del auto de Scott, llega a la garita fronteriza y le reza a Juan Soldado, el santo popular de los inmigrantes indocumentados. Le pide que le ayude a cruzar diciendo: “Yo no soy inmigrante, pero quiero una vida mejor con mi hija de regreso en mi pueblo [...] No me cuentes como inmigrante, pero ayúdame como si lo fuera” (140). Con esta petición Esperanza se distancia de la mayoría de las personas que llegan a Tijuana con el propósito de cruzar al norte de manera permanente. Además, la posición económica y social, y la nacionalidad de Scott, un privilegio del que muchas personas en la frontera carecen, hacen que Esperanza cruce fácilmente, ya que el auto de Scott no es revisado por el oficial del INS. La peculiaridad de este viaje hace del cruce de Esperanza un evento ambiguo, pues ella no es inmigrante y carece de documentos que la acrediten como estadounidense, pero a pesar de esto ella logra cruzar sin novedad. En *Transportes*, aunque Libertad nació en Estados Unidos, ella carece de documentación legítima que la acredite como estadounidense, por lo que ella y su padre cruzan la frontera hacia México con documentos falsos y gracias a los cien dólares que Joaquín le paga al oficial mexicano (275). Además, Libertad afirma que la frontera es “porosa,” una línea “que no era más que un borrón,” y por eso “cualquiera podía regresar a Estados Unidos” (216 y 275). De esta manera, el cruce de Libertad, como el de Esperanza en la novela anterior, se distingue por su ambigüedad, resaltando que la frontera, para Escandón, es porosa y no

una división rígida como propone Lugo. Además, se debe enfatizar que ambas protagonistas, al igual que muchas mujeres en ambas novelas, están en tránsito; no hacen de la frontera su lugar de residencia. Por lo tanto, Escandón ilustra la frontera mexicano-estadounidense, y el área fronteriza, como una heterotopía, un espacio permeable y navegable, de identidad fluida que desafía la hegemonía de la cultura dominante y a la vez que es parte de ella.

Como se ha dicho arriba, el crítico Sergio Martínez justifica que Escandón, debido a su falta de experiencia fronteriza directa, enfatiza las vivencias de sus protagonistas en los espacios cerrados, con las cuales crea una imagen totalizadora de Tijuana y Mexicali (“Estructura 29”).⁵⁹ De esta justificación se puede argüir por extensión que, en la obra de Escandón, el ingreso y el paso de las protagonistas por el prostíbulo y la cárcel crean imágenes que simbolizan sus tránsitos y cruces por la frontera mexicano-estadounidense. En *Santitos*, Esperanza le reza a san Cayetano antes de llamar a la puerta de la Mansión Rosada, y “disfrazada de prostituta” pide hablar con doña Trini porque viene recomendada por Scott Haynes (92). El ingreso de Esperanza al prostíbulo es similar a su cruce de la frontera, ya que en ambos casos ella le reza a un santo, esconde su propia identidad y aprovecha el estatus social de Scott.⁶⁰ El ingreso al prostíbulo, al igual que el cruzar la frontera, es también una acción restringida para la mayoría de personas, pues sólo se permite el ingreso de hombres pudientes como Scott y de prostitutas jóvenes “de primera calidad,” las que no padezcan de enfermedades venéreas y que cuenten con el patrocinio de un hombre poderoso (93-5). Dentro de la Mansión

⁵⁹ Para Martínez, esta imagen totalizadora hace que el lector crea “que el ambiente del espacio cerrado es una imagen acertada” de estas ciudades fronterizas (29).

⁶⁰ Como hemos visto, Esperanza cruza la frontera escondida en el auto de Scott y encomendándose a Juan Soldado.

Rosada, Esperanza no ejerce la prostitución propiamente dicha ya que nunca tiene relaciones sexuales con Scott; sin embargo, los habitantes de la Mansión están convencidos que ella es una prostituta pervertida “que tenía aquel altar [de santos] como una especie de atracción para excitar a sus clientes” (133 y 119). Dentro del prostíbulo ella adquiere una identidad fluida, la cual le permite ser prostituta sin realmente serlo, de manera similar a cómo cruza la frontera como inmigrante indocumentada sin realmente ser inmigrante. De este modo, el ingreso y tránsito de Esperanza por la Mansión Rosada crea una imagen que simboliza su tránsito por la frontera.

En *Transportes González e Hija*, Libertad cruza la frontera hacia México forzada por su padre, quien intenta separarla definitivamente de Martín. La intención de Joaquín es cruzar y llevarla a la isla Ángel de la Guarda, en Mexicali, lejos de “los hombres [que] sólo [le] harían daño.” Ellos llegan a una oficina de inmigración desolada y prefabricada cerca de Mexicali, y le pagan \$100 al oficial de migración mexicano, un “tipo al borde de la vejez” quien guarda el billete, sella sus documentos y los deja pasar (276). En este sentido, el tránsito de Libertad por la frontera y la prisión son similares, ya que en ambos casos ella se desplaza por instituciones corruptas de cimientos débiles, tanto morales como físicos. Si bien Libertad no llega a la isla Ángel de la Guarda, su paso por la prisión puede entenderse como una metáfora que ilustra su aislamiento del mundo exterior, como si estuviera en una isla, lejos de los hombres que “sólo le haría daño.” Por lo tanto, de manera similar a *Santitos*, el ingreso y tránsito de Libertad por la prisión crea imágenes análogas a su tránsito por la frontera mexicano-estadounidense.

Foucault describe el prostíbulo y la prisión como heterotopías de desviación, espacios ignorados, corrompidos y cuestionables, habitados y transitados por personas de

comportamiento desviante. No obstante, el carácter heterotópico de estos espacios, el cual los distingue por existir fuera del orden establecido por la sociedad, permite que Esperanza y Libertad evalúen sus vidas pasadas, se cuestionen a sí mismas, y descubran nuevas maneras de entender sus mundos. En este proceso las protagonistas experimentan estos espacios heterotópicos no sólo como espacios de desviación, sino también como recintos de aprendizaje y resistencia donde ellas descubren nuevas representaciones de sí mismas, con las cuales pueden desafiar las fuerzas hegemónicas que las oprimen. Finalmente, María Amparo Escandón, tal vez debido a su falta de experiencia fronteriza directa, resalta el paso de sus protagonistas por el prostíbulo y la prisión como analogía al tránsito de las protagonistas por la frontera binacional. En consecuencia, el tránsito por la frontera mexicano-estadounidense es una característica importante del *Bildungsroman* femenino meXicano que Escandón presenta, ya que el desarrollo de sus protagonistas comienza y/o se concreta cuando estas mujeres transitan por ella, o literalmente o en forma de sinécdoque.

IV. Comunidades y comadres meXicanas

En el capítulo anterior del presente estudio se exploró cómo la comunidad femenina, en *Fronterizas* de Roberta Fernández, está presente a lo largo de la vida de la protagonista, por lo que, usando las palabras de Rita Felski, esta comunidad “shapes the cautiously positive conclusion of the feminist *Bildungsroman*” (139). Spencer Herrera también identificó esta comunidad femenina, y la recuperación de la historia femenina familiar, como una característica del *Bildungsroman* femenino chicano (285). Pero en la obra de Escandón, a pesar de contar con un considerable número de personajes

femeninos, las protagonistas no forman parte de una comunidad femenina propiamente dicha al comienzo de sus viajes, ya que ambas protagonistas son huérfanas de madre y carecen de familiares femeninos cercanos. Esta ausencia sugiere que ellas no anhelan la recuperación de una historia femenina familiar, o porque no la conocen o simplemente porque no existe. A pesar de esta ausencia, Esperanza y Libertad logran formar sus propias comunidades mientras transitan por la frontera y se exponen a situaciones adversas, por lo que estas comunidades no se forman en base a relaciones de parentesco consanguíneo, sino a la necesidad de resistir y sobrevivir.

Con estos postulados en mente, en esta última parte del presente capítulo se propondrá que Escandón presenta a las comunidades femeninas en su obra como comunidades meXicanas, las cuales, al igual que sus protagonistas, se encuentran en el umbral entre lo mexicano y lo chicano. Además, se argüirá que estas comunidades se forman en base al comadrazgo, no como una institución católica sino como un mecanismo de supervivencia, pero idealizado, que asiste a las protagonistas en sus viajes de descubrimiento.

Como varios críticos han observado, generalmente la figura materna, o la relación fructífera entre madre e hija, está ausente en la novela femenina mexicana. Peggy Job estudia esta narrativa de 1970 a 1987 y señala que la madre representa “[una] figura en la sombra, aparte; a veces perdida en la locura o en una enfermedad; en el suicidio o en la muerte temprana,” por lo que “la mujer [hija] está sola, no se alinea con otras mujeres para compartir experiencias ni angustias: compiten y se menosprecian” (132). Teresa Hurley, en *Mothers and Daughters in Post-Revolutionary Mexican Literature* (2003), analiza las obras de Nellie Campobello, Rosario Castellanos, Elena Garro y Elena

Poniatowska desde el punto de vista de la madre, resaltando también la relación de ausencia entre madres e hijas.⁶¹ Cándida Vivero comenta que en la literatura mexicana femenina del siglo XXI la madre está más presente; sin embargo, ella “no ve satisfecha sus metas en el cuidado y la atención de la familia, por lo que la frustración es volcada en el trato hacia los hijos [...] compitiendo con las hijas tanto por el cariño y la atención de su padre como por alcanzar una posición social” (79).⁶² Por consiguiente, estos estudios sugieren que usualmente la figura materna y las relaciones entre madres e hijas son inexistentes o insatisfactorias en la narrativa femenina mexicana.

Si bien la ausencia de una figura materna, o de relaciones fructíferas entre madre e hija, rechaza el ideal tradicional de la madre abnegada mexicana, esta ausencia también impacta la vida de la hija, impidiendo que ella, como diría Nancy Chodorow, cree lazos afectivos con su madre, desarrolle empatía y tome consciencia de su propia identidad a través de su relación con las mujeres a su alrededor.⁶³ De esta forma, la ausencia física o emocional de la madre dificulta la existencia de comunidades femeninas en la novela femenina mexicana. Sara Cisneros, en “El Bildungsroman femenino en la literatura mexicana en tres autoras: Nissán, Esquivel y Mastretta” (2016), analiza las obras de estas autoras, resaltando la figura represiva de la madre, quien obliga a sus hijas a aceptar las normas sociales de género. En estas obras los personajes femeninos son escasos y las comunidades femeninas de apoyo no existen.⁶⁴ Yolanda Melgar estudia el *Bildungsroman* de Carmen Boullosa y señala que “ninguna de las protagonistas

⁶¹ Citado por Yolanda Melgar en *Los Bildungsromane femeninos de Carmen Boullosa y Sandra Cisneros* (194).

⁶² Vivero estudia las obras de Guadalupe Nettel y Sylvia Aguilar Zéleny.

⁶³ *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender* (166-9).

⁶⁴ Cisneros estudia *Novia que te vea* (1992) de Rosa Nissán, *Como agua para chocolate* (1989) de Laura Esquivel, y *Arráncame la vida* (1985) de Ángeles Mastretta.

bouliosianas logra crear lazos con otras mujeres y ello se observa especialmente en relación con la figura de la madre,” por lo que las protagonistas “se hallan solas, perdidas y aisladas de los demás [...] tanto en el seno de la familia como fuera de ella” (193). Estos ejemplos muestran, como comenta Yvette Jiménez, que en la literatura femenina mexicana “persisten testimonios de falta de solidaridad afectiva, profunda, entre mujeres” (99). Si bien no se puede generalizar, se puede colegir que la ausencia de la figura materna y de las comunidades femeninas de apoyo es una constante en muchas novelas de formación y *Bildungsromane* femeninos mexicanos.

Esta carencia se aprecia también en la obra de Escandón. En *Santitos*, Esperanza es huérfana de padre y madre; y las únicas referencias que ella hace sobre Socorro, su madre, giran en torno a la rectitud con que la madre llevaba a cabo los quehaceres del hogar, inculcaba los roles tradicionales de género en su hija, y practicaba su fe.⁶⁵ Por ejemplo, Esperanza, al olvidarse de agregar la cebolla al caldo de pollo, comenta: “Me hubiera dado vergüenza si mi mamá me hubiera visto, pero desde que se murió, que en paz descanse, dejé de sentir vergüenza. Se la habrá llevado con ella. No sé” (12). Más adelante, Soledad, la comadre de Esperanza, muestra su disgusto, a través de una carta, al enterarse que Esperanza trabaja y busca a su hija en la Mansión Rosada. Ella le escribe: “¿Se te ha ocurrido qué pensaría tu mamá, que en paz descanse, de ese comportamiento? Acuérdate lo que dijo antes de morir, que va a observar cada movimiento tuyo desde el cielo” (170). Socorro hizo de Esperanza un ama de casa abnegada y sumisa, que acepta la voluntad de Dios y las normas sociales de género. Esperanza siente un poco de libertad a

⁶⁵ Esperanza recuerda que su madre le enseñó que “Dios puede hacer todo Él solo [porque] es el jefe máximo.” Su madre también la inició en la veneración de los santos, enseñándole a armar altares y a “agradecerles [a los santos] por todo lo bueno que sucediera” (114).

raíz de la muerte de su madre; no obstante, su comadre le recuerda que esta figura materna está vigilándola “desde el cielo” para que no rechace estas normas. La figura materna en *Santitos* se asemeja a la figura materna de la novela femenina mexicana, pues está ausente; y aun en su ausencia, reprime a su hija y le impide desarrollarse.

De manera correspondiente, la comunidad femenina también está ausente por la mayor parte de la vida de Esperanza. Ella ya es una mujer adulta de 35 años cuando pierde a su hija Blanca, y no cuenta con un grupo de apoyo femenino. La única mujer a su alrededor es Soledad, la madrina de Blanca. Ambas mujeres perdieron a sus maridos en un accidente automovilístico y viven juntas; sin embargo, Esperanza no es capaz de hablar con Soledad sobre sus problemas, como lo haría más adelante con Scott. Soledad le ayuda a cuidar de Blanca; no obstante, cuando ella muere, Esperanza desea que “hubiera sido ella [Soledad] la que desapareciera y no Blanca” (16). Soledad duda sobre la aparición que Esperanza describe de San Judas, y cuestiona la salud mental de Esperanza, diciendo: “No te me vayas a volver loca” (27). Esperanza inicia su viaje al norte sin despedirse de Soledad porque sabe que ella no aprobaría su decisión de partir, lo cual se confirma más adelante cuando Soledad le escribe cuestionando su falta de integridad y diciendo que estuvo tentada de ir a Estados Unidos para traerla de regreso y “llegar a ser medio felices” juntas (91 y 171). Aunque ninguna de las dos mujeres sabe que el viaje y la búsqueda de Esperanza es en sí un viaje de descubrimiento, la actitud de Soledad puede entenderse como una manera de truncar el desarrollo de la protagonista y sustituir este desarrollo con una felicidad a medias. Además, el hecho que Esperanza no puede confiar plenamente en ella como lo hace con Scott, un desconocido, y la manera cómo Soledad hace referencia a la permanente presencia vigilante de su madre, indican

que el lazo interpersonal entre las dos no es lo suficientemente fuerte o subversivo, por lo que la comunidad femenina de apoyo no existe en los primeros 35 años de la vida de Esperanza, a pesar de tener a su comadre al lado.

En *Transportes González e Hija* la madre de la protagonista también está muerta; sin embargo, a diferencia de Esperanza, Libertad constantemente “piens[a] en [su] madre y la madre que no fue [...] un costal lleno de besos no entregados” (109). A pesar de ser huérfana, Libertad busca una figura materna en las novias de su padre, especialmente en la que se llama Sonia, pues si ella “hubiera sido su madrastra, ya la habría visitado en prisión. Mejor aún, ni siquiera estaría encarcelada [...] tendría una familia feliz [...] con los consejos de Sonia habría aprendido a hacer amistades [...]” (189). Esta fantasía de la madre refleja algunas ideas de Adrienne Rich, para quien “the woman who has felt ‘unmothered’ may seek mothers all her life” (200). La pérdida de la madre motiva a Libertad no sólo a buscar una figura materna, sino también a darse cuenta que con la pérdida de su madre ella también perdió la posibilidad de relacionarse adecuadamente con otras mujeres, ya que nunca aprendió cómo hacerlo.

El no saber cómo relacionarse con otras mujeres se muestra constantemente en la vida de Libertad. De niña recuerda haber conocido a muchas “mujeres de los caminos,” prostitutas, troqueras, meseras y travestis, pero ninguna de ellas “le había enseñado lo que era la amistad”.⁶⁶ Ella ve “a aquellas mujeres vivir sus dramas detrás de un parabrisas como por televisión,” por lo que se siente “más cerca de los personajes femeninos de sus queridos libros” (187-9). Al llegar a prisión Libertad no comenta sobre su vida, ya que le resulta difícil integrarse y socializar con sus compañeras de celda, comportamiento

⁶⁶ Libertad clasifica a los travestis dentro del grupo de las “mujeres de los caminos” porque ellos son habitantes de las carreteras y se visten “de mujeres aunque no fueran homosexuales” (188).

“nunca antes visto en [este] sitio” (6). Más adelante ella admite que “le daba rabia que [su madre] se hubiera muerto” y el no conocer “los códigos no escritos de la amistad entre mujeres” (187). Este sentimiento refleja, como arguye Chodorow, que la ausencia de la madre impide que Libertad se identifique con la figura materna y desarrolle empatía, para luego poder entender, relacionarse e identificarse con las mujeres que conoce en los caminos.

De los párrafos anteriores se puede afirmar que la ausencia de la madre y de comunidades femeninas de apoyo durante la mayor parte de las vidas de las protagonistas de Escandón se asemeja a la manera en que la madre y las relaciones entre personajes femeninos son generalmente retratadas en la narrativa femenina mexicana. No obstante, considerando que la obra de Escandón es comúnmente considerada literatura chicana y no mexicana, y teniendo en cuenta que las vidas de las protagonistas dan un giro inesperado, obligándolas a partir hacia la frontera, entonces es también necesario explorar las representaciones de la figura materna y de los lazos femeninos en la literatura chicana típica, y compararlas a la obra de Escandón para así obtener un panorama más completo.

En su estudio sobre el *Bildungsroman* femenino chicano, Spencer Herrera resalta la presencia de “strong and resilient matriarchs” en las vidas de las protagonistas, quienes buscan recuperar la historia familiar para honrar a sus ancestros femeninos (285). Eliana Ortega y Nancy Saporta corroboran esta observación, señalando que generalmente las escritoras latinas – no sólo las chicanas – “have often displaced a central patriarchal figure, replacing it with a woman-headed and woman-populated household” (12). Annie Eysturoy, en su estudio sobre la novela de formación femenina chicana, señala que si bien la comunidad femenina usualmente perpetúa la cultura patriarcal, dentro de ella

también existen figuras femeninas positivas que guían a las protagonistas, como la madre y las tres comadres en *The House on Mango Street* de Sandra Cisneros (107). Eysturoy además destaca que cuando la protagonista chicana de un *Bildungsroman* lleva sus experiencias a la escritura, ella reafirma el lazo que existe entre su propio desarrollo y su comunidad femenina chicana (136).⁶⁷ Esta tendencia se exploró en el segundo capítulo del presente estudio con *Fronterizas*, en donde la protagonista cuenta con una comunidad femenina chicana de apoyo desde su nacimiento, en cuyo seno y experiencias de no sólo silenciamiento y subordinación, sino también resistencia y transgresión, ella se encuentra a sí misma mientras valora el arte comunitario. Por consiguiente, se puede afirmar que en general la protagonista chicana desde temprana edad forma lazos solidarios con su comunidad femenina, lo cual indica que si bien la comunidad generalmente es cómplice del patriarcado, de ella también germina la fuerza con la cual la protagonista construye su identidad y rechaza discursos dominantes. De este modo, el sentido de pertenencia a una comunidad femenina es una característica primordial del *Bildungsroman* femenino chicano.

Como se vio en párrafos anteriores, las protagonistas de Escandón, a diferencia de las protagonistas de muchos *Bildungsromane* femeninos chicanos, no cuentan con comunidades femeninas por gran parte de sus vidas; sin embargo, ellas sí encuentran comunidades de apoyo al transitar por la frontera. Esperanza, en *Santitos*, descubre una comunidad en la Mansión Rosada. La primera impresión que Esperanza tiene de las mujeres que trabajan en este burdel es de júbilo, pues escucha a la Flaca y a la Morena “[reír] a carcajadas [...] mostrando todos sus dientes,” mientras se cuentan sus

⁶⁷ Eysturoy basa esta observación en su estudio de *The House on Mango Street* (1985) de Sandra Cisneros y *The Last of the Menu Girls* (1986) de Denise Chávez.

intimidaciones. Esperanza recuerda no haber visto a nadie “reír de tan buena gana [...] desde que llevaba viviendo con Soledad.” Ellas le dan la bienvenida y comparten con ella datos sobre la Mansión, los cuales le servirán para explorar este prostíbulo y buscar a su hija sin que doña Trini sospeche (98). Esperanza se hace amiga de estas dos mujeres, y las tres se cuentan chistes, hablan de su fe, y se arreglan (105). Esperanza también se familiariza con las historias de sufrimiento y sobrevivencia de estas mujeres, cambiando las ideas que ella había tenido sobre las prostitutas. Se puede argüir que estas mujeres no son figuras positivas ya que su oficio ha sido catalogado como una forma de explotación femenina que acentúa la hegemonía masculina, especialmente si se toma en cuenta que la Flaca abusa del alcohol y la Morena a veces se acuesta con un cliente que la deja “severamente moreteada” (119 y 122). Pero a pesar de no ser éstas figuras positivas propiamente dichas, Esperanza se identifica con el sufrimiento de estas mujeres y sus luchas por sobrevivir en la frontera, y por eso aprende de ellas no sólo a maquillarse y vestirse, sino también a ser “duras” por fuera y a rechazar la idea patriarcal que etiqueta al cuerpo femenino y al placer sexual como pecaminosos. Estas enseñanzas le resultan útiles cuando enfrenta a Cacomixtle y abandona Tijuana, y le dan la fortaleza de seguir buscando a su hija (132).

Al salir para Los Ángeles, Esperanza deja la comunidad femenina de la Mansión sin abandonar sus enseñanzas. Por ejemplo, ella toma control de su propio cuerpo y por eso no se siente pecadora cuando se acuesta con Ángel, un hombre que acaba de conocer (182). Más tarde, al regresar a Veracruz, nadie la reconoce físicamente, ni siquiera su antiguo jefe quien solía acosarla. Cuando se cruzan en las calles, él se voltea para “mirarle el trasero,” pero ella lo confronta con la mirada, avergonzándolo. Esperanza

siente que “el hombre parecía haber empequeñecido,” y se pregunta “¿cómo era posible que alguna vez lo hubiera temido?” (215). De esta forma, Esperanza lleva consigo los lazos de solidaridad y las enseñanzas de las prostitutas hasta el final de su viaje; y gracias a estas enseñanzas ella es capaz de rechazar discursos dominantes sobre religión y sexualidad mientras concibe una nueva imagen de sí misma.

Libertad, en *Transportes González e Hija*, mientras transita por la frontera, también encuentra una comunidad femenina, a la cual ella se integra lentamente mientras confiesa la razón de su encierro (6). A medida que va narrando sus aventuras marcadas de soledad, tragedia y ganas de vivir, Libertad comienza a formar lazos de solidaridad con las demás internas, quienes se identifican con estos relatos, respondiendo con preguntas y comentarios sobre sus propias vidas (145).⁶⁸ Esta comunidad se extiende fuera de la biblioteca, y la protagonista comienza a formar también lazos de amistad por primera vez en su vida. Ella reflexiona sobre esta nueva sensación de la siguiente manera:

Juntas. Demasiadas mujeres me rodean. [...] conozco los secretos de mis compañeras. Me siento cerca de sus deseos. En las noches, cuando duermo, me atacan las pesadillas de sus miedos [...] Estas son las mujeres que me confunden con un pañuelo. Lloran en mis hombros. Dormimos cuerpo a cuerpo, nos bañamos con la misma agua y sangramos en sincronía. No tengo la costumbre de tan intensa intimidad. Pero admito que me acomoda [...] (46-7).

Este sentido de comunidad es recíproco, pues mientras Libertad escucha y ayuda a sus compañeras, ellas le ofrecen su amistad y lecciones de vida. Por ejemplo, como

⁶⁸ Kristin Langellier y Eric Peterson, en “Spinstorying: An Analysis of Women Storytelling,” comentan que las mujeres, durante la narración oral, crean cercanía, integración e igualdad, a través de humor, preguntas y comentarios sobre sus vidas (166).

secretaria de la directora Guzmán, Libertad averigua el paradero del hijo de la Maciza, y también intercede por ella para que Guzmán no la castigue cuando ella se pelea con la Culebra, una interna que la provoca diciendo que las internas son “mal ejemplo” y no “deberían haber tenido hijos” (101). La Maciza le ofrece su compañía, la defiende de posibles agresiones, y no duda en ayudarla a liberar a su padre Joaquín de su delirio de persecución (288-91). Además, la razón del encierro de la Maciza, el haber asesinado a su marido para proteger a su hijo y salvarse a sí misma del constante abuso, le enseña a Libertad a ser la artífice de su propio destino y a desafiar el yugo patriarcal a su manera. Estas dos mujeres forjan un lazo amical tan fuerte que Libertad confiesa sentirse “vulnerable y perdida” cuando la Maciza sale libre (271).

En esta comunidad femenina también existe una figura materna: la directora Guzmán. Luego de ser liberadas, algunas internas se mantienen en contacto con ella para contarle “sus méritos” y ella les responde felicitándolas (287). Libertad misma, al despedirse, le asegura que regresará a visitarla y le agradece por todo lo aprendido, mientras Guzmán la abraza, le da un sobre que contiene dinero por sus servicios de secretaria y una nota con el número de teléfono de la Maciza, y le revela que la va a extrañar (297). Aunque las internas, al igual que las prostitutas en *Santitos*, no son mujeres ejemplares propiamente dichas debido a los crímenes que cometieron, y que en algunos casos todavía comenten dentro de la prisión, Libertad, al vivir en comunidad con ellas, adopta los rasgos positivos de estas mujeres y se identifica con ellas, y por eso considera que la prisión es su “alma mater” (115). Libertad, al igual que Esperanza, también conserva los lazos de amistad y las enseñanzas de las internas hasta el final de su viaje, ya que gracias a esas enseñanzas ella concibe una representación de sí misma, con

la cual perdona a su padre y se libera del control paterno. En este sentido, la representación de la comunidad femenina en la obra de Escandón se asemeja a la representación de la comunidad femenina en el *Bildungsroman* femenino chicano, ya que en ambos casos las protagonistas forman parte de una comunidad femenina, la cual les da las fuerzas para desafiar la hegemonía patriarcal.

Examinando las representaciones literarias de las comunidades femeninas mexicanas y chicanas, se deduce que la comunidad femenina de Escandón es una comunidad meXicana – ni chicana ni mexicana propiamente dicha. Por un lado, por gran parte de la vida de las protagonistas, la comunidad femenina que Escandón presenta reprime a las protagonistas o no existe, lo cual se asemeja a la ausencia de la comunidad femenina en el *Bildungsroman* femenino mexicano. Por otro lado, el rol de la comunidad femenina en la obra de Escandón se asemeja al rol frecuente de la comunidad femenina chicana; no obstante, la comunidad de Escandón se diferencia de la chicana en que esta comunidad no está presente durante la niñez de la protagonista, y tiende a ser más progresista en su oposición al patriarcado. Por lo tanto, la comunidad femenina en el *Bildungsroman* que Escandón presenta, al igual que la autora y sus protagonistas, se encuentra en el umbral entre lo mexicano y lo chicano. En otras palabras, es una comunidad meXicana.

Las comunidades femeninas en estas novelas existen en la frontera, dentro de espacios inhóspitos, donde sus integrantes se encuentran lejos de sus familias y se exponen a situaciones adversas, por lo que estas comunidades se forman no en base a relaciones de parentesco consanguíneo como en la narrativa chicana, sino a la necesidad de resistir y sobrevivir. Sujey Vega estudia esta necesidad en mujeres migrantes,

indicando que ellas forman relaciones de comadrazgo como un “mecanismo de supervivencia,” ya que “these new-found friendships provide the social contact for which many of them [migrant women] hunger” (83). El estudio de Vega se centra en comunidades migrantes católicas, y por eso enfatiza el aspecto religioso de esta forma de parentesco; sin embargo, Marie “Keta” Miranda arguye que en la actualidad el comadrazgo ha sido reinventado, por ejemplo, en pandillas de mujeres jóvenes, eludiendo así el componente religioso (101-2). Las comunidades femeninas de Escandón no están formadas por pandillas femeninas, pero sí por mujeres que necesitan de contacto social para sobrevivir en los espacios cerrados del prostíbulo y la prisión. Por lo tanto, se puede argüir que estas comunidades femeninas se forman en base a una versión de comadrazgo; no obstante, este mecanismo de supervivencia es idealizado ya que no refleja las circunstancias adversas que implica vivir en una heterotopía de desviación.

El comadrazgo tiene su origen en el rito católico del bautismo y el matrimonio, y se define como un modelo de parentesco basado en la solidaridad femenina recíproca. En el contexto mexicano-chicano, el comadrazgo “reworks and subverts the power of masculinity and male dominance [and] has served as a kinship system crucial to women’s survival in the absence of males (Fregoso 90). En *Santitos*, Esperanza forma un lazo de comadrazgo católico con Soledad basado en el bautizo de Blanca, puesto que Soledad es la madrina de la niña. Cuando las dos mujeres pierden a sus esposos en un accidente automovilístico, Soledad se muda a la casa de Esperanza para acompañarse y criar a Blanca como si ella tuviera “dos mamás” (28). Sin embargo, este lazo es sólo una obligación para estas dos mujeres. Con la muerte de Blanca, Soledad siente “que ya no tenía razón para vivir ahí [ya que] todo lo que significaba ser madrina había sido

enterrado en alguna parte de otro mundo que no conocía” (27). Por su lado Esperanza agradece la compañía de Soledad, pero no le tiene la suficiente confianza para contarle lo que le aqueja, y por eso desea, como hemos visto, “que hubiera sido ella [Soledad] la que desapareciera y no Blanca” (16). Los sentimientos de estas comadres indican que el comadrazgo entre ellas no va más allá del ritual religioso, ya que no existe un sentimiento de comunidad entre ellas. Con la muerte de Blanca, el comadrazgo entre ellas también muere, y por eso Soledad siente que ya no tiene razón para vivir con Esperanza, quien más adelante inicia su viaje hacia el norte sin siquiera despedirse de su comadre.

En la Mansión Rosada, Esperanza necesita socializar con las prostitutas no sólo para encontrar a Blanca, sino también para sobrevivir en la frontera, por lo que en vez de señalar o criticar el comportamiento sexual de sus nuevas compañeras, ella se enfoca en lo que todas tienen en común: la experiencia trágica que las lleva a vender sus cuerpos.⁶⁹ Para inmiscuirse en el mundo de la prostitución, Esperanza debe cambiar su apariencia, la cual sólo se completa cuando la Flaca le corta el cabello y la maquilla. Esperanza “no se había cortado el pelo desde la muerte de [su esposo]. Lo había hecho en su honor,” y cuando se mira al espejo “ya no vio a la viuda,” sino a “una mujer que [ella] no sabía que existiera ni tuviera la capacidad de existir” (116). El corte de cabello ha sido identificado en algunas culturas indígenas del altiplano como un ritual que crea relaciones similares al compadrazgo, y cuyo origen se remonta a la época pre-colonial. Este ritual todavía se practica en la actualidad para ratificar los lazos creados por el bautismo católico (Gazcón 197). Keta Miranda aclara que el comadrazgo es una forma alternativa y flexible de

⁶⁹ El hombre que Casimisa amaba se suicidó con su amante. La Morena había sido ultrajada por su padre desde que era niña. La Mojadita fue regalada por sus abuelos a una tía, quien la obligó a vender chicles en la calle desde los seis años. La Flaca había matado accidentalmente al hombre que amaba cuando se le cayó la secadora de cabello en la tina donde éste se encontraba (123-4).

parentesco, que se reinventa constantemente y rescata ‘hidden histories’ para formar lazos de solidaridad (101).⁷⁰ Siguiendo estos argumentos, el corte de cabello puede entenderse como un rito que convierte a la Flaca y a Esperanza en comadres, aun cuando ellas no se identifican directamente como tal, puesto que la Flaca participa activamente en este paso fundamental del viaje de autodescubrimiento de Esperanza.

Los días pasan, y Doña Trini comienza a quejarse de la pérdida de clientes. Esperanza insinúa que esta pérdida se debe a brujería, y sugiere hacer una limpia en toda la Mansión para eliminarla. Esperanza sólo emplea este ritual como un pretexto para entrar al Cuarto Escarlata, pero las prostitutas “se tomaban la limpia tan en serio como si fuera una cirugía [puesto que] todas tenían heridas que sanar” (122-4).⁷¹ Esperanza no percibe el poder que la limpia tiene para sus compañeras, de manera similar a cómo ellas tampoco comprenden la significancia que el corte de cabello y su manera de sobrevivir en la frontera tienen para Esperanza; sin embargo, con la limpia, ellas reciben el apoyo espiritual que necesitan para curar sus heridas emocionales y obtener un poco de paz. Luego de no encontrar a Blanca en la Mansión, Esperanza deja Tijuana; no obstante, ella ya no es la misma mujer que entró a la Mansión, por lo que las enseñanzas de las prostitutas la acompañan y asisten hasta el final de su viaje. De este modo, los lazos de solidaridad que estas mujeres crean dentro del prostíbulo son trascendentales y se fundan en base a una forma de comadrazgo, la cual resulta crucial para su sobrevivencia.

⁷⁰ Dichas historias no sólo se rescatan de las experiencias femeninas; sino también de las vivencias de las “spinsters, lesbians, unionists, prostitutes, locas, rebels, maiden aunts, manual workers, midwives, brujas, and curanderas” (102).

⁷¹ Sobre todo la morena, quien con este ritual desea eliminar el olor de disolvente dejado en su cuerpo desde su niñez por su padre cuando la ultrajaba (123-4).

En *Transportes González e Hija*, los hombres tienen la entrada prohibida a la prisión, salvo excepciones como visitas y matrimonios comunitarios que se celebran allí, por lo que su ausencia sienta las bases para el surgimiento del comadrazgo en este espacio. Keta Miranda comenta que modelos públicos y privados de comadrazgo se elaboran no sólo a través de la amistad sino también en base al obsequio de objetos significativos como aretes (102). A los tres días de ingresar a prisión, Esperanza recibe de la Maciza una pluma, un objeto muy valioso y prohibido por considerarse “una arma blanca.” En prisión “no existen los regalos,” pero Esperanza no lo sabe, y por eso está muy agradecida, ya que con este objeto ella finalmente puede escribir poemas y sus pensamientos en papel higiénico (21). Con este supuesto obsequio, Libertad comienza a integrarse poco a poco a la comunidad femenina del penal. Ella aprende las historias de las internas, historias de “infancias golpeadas [...] padres ausentes [...] maridos infieles [...] hijos abandonados [...]” dándose cuenta que estas historias y la suya se asemejan (47). Estas historias de sufrimiento indican, como sugiere Fregoso, que este comadrazgo se opone abiertamente a la hegemonía masculina, ya que está formado por mujeres que han sufrido a manos del patriarcado, y ahora en su ausencia forman relaciones de parentesco alternativas.⁷²

Estas historias las unen, y Esperanza comienza a ver a las internas como “sus compañeras” a quienes debe ser fiel; y por eso contesta con preguntas retóricas al breve interrogatorio que le hace la directora Guzmán sobre la posible participación de sus compañeras en el “mercado de las drogas,” sin dejar que la directora la manipule y le

⁷² El comadrazgo que se forma en *Santitos* también se opone a la hegemonía masculina pues está formado por mujeres cuyas vidas han sido dañadas por el patriarcado, y ahora en su ausencia forman una comunidad femenina. Si bien hay hombres que frecuentan este espacio, ellos no forman parte de este parentesco alternativo.

pueda “sacar la información” (83). Libertad y la Maciza comienzan a pasar más tiempo juntas, ayudándose mutuamente. En una ocasión, la Maciza le pide que le ayude a buscar a Pollito, su hijo, y se asombra al enterarse que Libertad ha estado usando los contactos de la directora Guzmán para encontrarlo; y se asombra más aún cuando ella le dice que lo ha estado haciendo porque la considera su amiga (198). Cuando la Maciza sale libre, acepta con gusto buscar a Joaquín y darle una golpiza como se lo pide Libertad, y se despide de ella dándole las gracias por encontrar a su hijo, diciendo: “Cuando salgas, búscame en el directorio telefónico de Caléxico. Me voy a llamar Marcela Martínez” (286). La supervivencia emocional y física forman la base del comadrazgo, y ello es exactamente la base de la amistad entre estas dos mujeres. Libertad le enseña a la Maciza a controlar su temperamento, asegurándose que ella sobreviva en la prisión y salga pronto para reencontrarse con Pollito. De manera similar, la Maciza la protege de agresiones y le enseña con su propia historia a tomar las riendas de su vida, garantizando que Libertad sobreviva dentro y fuera de la prisión. Esta reciprocidad, y el anhelo de mantenerse en contacto al salir de la prisión, sugieren que ellas ya no son simples amigas sino comadres.

A lo largo de *Transportes González e Hija*, Escandón ofrece otros acontecimientos que sugieren el desarrollo del comadrazgo en esta comunidad femenina. Por ejemplo, cuando una interna da a luz, “las compañeras de celda no sólo daban la bienvenida al bebé, sino que exigían el título de tías.” Por eso, al nacer la hija de Nga, las internas asumen el rol de comadres: colaboran en sus cuidados, y las vietnamitas se encargan de enseñarle la lengua de su madre muerta (229). Cuando Libertad sale libre, las internas le organizan una fiesta de despedida; y le obsequian poemas, dulces, joyas de plástico, y hasta un billete de veinte dólares, “cantidad exorbitante para un obsequio de

despedida.” Libertad se conmueve y memoriza “detalles, confesiones compartidas, acusaciones, secretos, lamentos [...] y palabras de esperanza” (298). Estos sucesos indican que las mujeres dentro de esta comunidad han creado una forma de parentesco alternativo, una relación de comadrazgo, la cual se aleja del modelo heteronormativo de familia ya que no necesita de hombres para existir. Con este comadrazgo, las internas no sólo forman lazos solidarios para sobrevivir dentro de la prisión, sino también lazos que las acompañarán cuando finalmente salgan en libertad.

Estas comunidades femeninas cumplen un rol crucial en el éxito del viaje de descubrimiento de las protagonistas; no obstante, dichas comunidades idealizadas no reflejan la realidad muchas veces hostil de los espacios heterotópicos de desviación donde se forman. Yasmina Katsulis, en *Sex Work and the City* (2008), resalta la dificultad de formar comunidades en Tijuana, ya que una de las características de la prostitución en esta ciudad es la falta de permanencia, la cual “is not only socially disruptive, but also discourages personal and social investment in local community networks, community organizing, and community-based interventions” (38).⁷³ Esperanza está sólo de pasada por la Mansión, y reemplaza a Yuriria, una prostituta bastante joven “que ya no vuelve” (95). Cacomixtle también comenta que muchas mujeres transitan por Tijuana para ganar dinero y luego cruzar la frontera (84). De este modo, la falta de permanencia es una característica no sólo de la Mansión, sino del mundo de la prostitución en general en *Santitos*, lo cual debería obstruir la formación de comunidades; no obstante, Escandón opta por una visión alternativa de este mundo, y crea brevemente una comunidad femenina dentro del prostíbulo ficticio.

⁷³ Katsulis cita la migración, la corrupción, la violencia, etc. como causas de esta falta de permanencia (34).

Katsulis considera posible que “a circle of fictive kinlike relations may develop among [sex workers] [...] Locating such a network may be crucial in helping young women develop a support system that could reduce the risk of rape and violence at the hands of clients, strangers, and police” (50). Sin embargo, Katsulis avisa que la violencia, el abuso de sustancias, el miedo y las enfermedades de transmisión sexual son problemas serios para las prostitutas en Tijuana, a los cuales se les añade la depresión, los desórdenes alimenticios, los sentimientos de culpa, y la ansiedad, entre otros, como consecuencias de traumas pasados y presentes (92-4). Katsulis también reconoce que si bien estos problemas afectan en mayor grado a las mujeres que ejercen la prostitución de manera clandestina e ilegal, las mujeres que la practican legalmente y trabajan en establecimientos exclusivos no son ajenas a ellos. Asimismo, los altos índices de problemas de salud mental son recurrentes en ambos grupos de mujeres en porcentajes similares (93).

La comunidad femenina en *Santitos* está formada por mujeres jóvenes que ayudan a una mujer adulta, Esperanza; y los consejos que intercambian no están asociados a cómo evitar los peligros reales asociados con su profesión como estipula Katsulis. Aunque la voz narrativa principal hace mención al alcoholismo de la Flaca y los moretones en la piel de la Morena, y también a las infancias dolorosas y los infortunios amorosos de las prostitutas de la Mansión, ni estos problemas ni la manera cómo aliviarlos son ventilados dentro de la comunidad; además, Esperanza no hace mención directa a ellos en ninguna de sus conversaciones con sus compañeras. En contraste con esta realidad, la primera interacción entre Esperanza y las demás prostitutas se da en un ambiente lleno de “chimes de alcoba,” ropa de seda y carcajadas “de tan buena gana”

(98). En sus conversaciones telefónicas con el padre Salvador, Esperanza menciona las risas y penas de sus compañeras sin entrar en detalle, pero sí resalta que se divierte con las demás prostitutas (105). Estos pasajes sugieren que la comunidad femenina en *Santitos* no refleja la realidad diaria y dura de las prostitutas de Tijuana, ya que los problemas serios que afligen a estas mujeres sólo se mencionan superficialmente, sin ser explorados a detalle, mientras se resalta el ambiente lúdico de la Mansión. De esta manera, *Santitos* presenta una fachada idealizada de la comunidad femenina dentro del prostíbulo.

La representación de la comunidad femenina en *Transportes González e Hija* tampoco refleja la realidad dura del espacio donde se forma. Claudia Salinas, en “Las cárceles de mujeres en México: Espacios de opresión patriarcal,” comenta que “la cárcel es un espacio de violencia, opresión, privaciones y desarraigo,” en donde los problemas de criminalidad generalmente no se resuelven “sino que, una vez adentro las presas suelen estar expuestas a nuevos aprendizajes que bien pudieran aumentar su nivel de peligrosidad, lo cual hace que las prisiones, en vez de erradicar las conductas criminales, solamente las diversifiquen y agudicen” (6 y 15). Elena Azaola, en “Género y justicia penal en México,” enfatiza la “permanente extorsión,” tanto en prisiones de hombres como de mujeres, en donde los internos deben pagar por servicios, protección, visitas, etc. (94). La Comisión Nacional de Derechos Humanos publicó en el 2014 el “Informe especial sobre las mujeres privadas de la libertad en los centros de reclusión de la República Mexicana,” en el cual se resalta las condiciones peligrosas y la corrupción que impera en las prisiones femeninas mexicanas. En este reporte se documenta el hacinamiento, las pandillas y las mafias que gobiernan las prisiones, los constantes

abusos sexuales, la violencia, las extorciones, etc. Además, en el informe también se lista las deficiencias de cada prisión; así, por ejemplo, las prisiones femeninas de Baja California, incluyendo el Centro de Reinserción Social de Mexicali, carecen de aulas, talleres, zonas deportivas, bibliotecas, aéreas de protección, entre otros, y también prohíben la permanencia de niños en sus instalaciones (88 y 109). De estos estudios se puede concluir que la hostilidad e inseguridad son inherentes a las prisiones femeninas mexicanas.

Aunque algunos de estos problemas están presentes en la prisión donde Libertad se encuentra recluida, estos no son explorados a fondo sino más bien nublados por el humor. Por ejemplo, Cleta, una interna que se interesa sentimentalmente en Libertad, intenta golpearla porque cree que ella está de amores con la Maciza, quien le da un puñetazo y la amenaza con matarla si se acerca a ellas. Cleta se va derrotada, y las dos amigas “se rieron a carcajadas” (254). En otra oportunidad, la Maciza quiere verse como Madonna e intenta pelearse con la peluquera, porque ésta le dice: “Como ya tienes los bíceps, ¿ahora quieres la carita? ¡Ni soñando, maestra!” Libertad evita esta pelea, recordándole a su amiga que no es oportuno “pelearse con la peluquera antes de que te corte el pelo” (200). La Vedette y las internas adineradas se contactan con una mafia de narcos para secuestrar al esposo de la directora Guzmán y obligarla a restaurar los privilegios que eliminó; no obstante, ellas no logran su cometido ya que el marido de Guzmán, minutos antes del secuestro, se “asfixió con un camarón.” El secuestro y el narcotráfico no se vuelven a mencionar porque la voz narrativa principal pasa a explicar cómo la directora Guzmán inicialmente apoda al camarón “asesino,” y luego “héroe,” cuando se entera que su marido le dejó todos sus bienes a su amante (160-3). Este énfasis

en el humor minimiza e ignora los problemas que existen dentro de la prisión real, ya que la comunidad femenina nunca los encara directamente. De este modo, la comunidad femenina en *Transportes González e Hija* es una comunidad idealizada, ya que no plasma los problemas diarios que las internas de las prisiones mexicalenses, o mexicanas, deben enfrentar diariamente, ni las consecuencias de los mismos en sus dinámicas sociales.

Si bien María Amparo Escandón idealiza a sus comunidades meXicanas, se debe recordar que *Santitos* y *Transportes González e Hija* son obras de ficción, por lo que ella no está obligada a retratar la dura realidad que existe en los prostíbulos y las prisiones fronterizas. De esta manera, se puede concluir que los espacios idealizados que ella crea representan lugares fuera de la realidad tijuanaense, en donde se explora cómo las comunidades femeninas se formarían y sobrevivirían en base a relaciones de comadrazgo si la sociedad no estuviera dominada ni por la hegemonía patriarcal ni por la religión.

V. Conclusiones

Retomando los temas del segundo capítulo del presente estudio, este capítulo se centra en el *Bildung* de la mujer meXicana tal y como lo presenta María Amparo Escandón en *Santitos* y *Transportes González e Hija*. Las protagonistas de Escandón adquieren una nueva consciencia mestiza como parte de su *Bildung*, pero esta consciencia es el resultado de la superación de los sentimientos de pérdida y remordimiento, y no de una crisis existencial de identidad racial y/o cultural como lo plantea Anzaldúa. Estas mujeres no son chicanas, por lo que sus experiencias fronterizas de opresión no se alinean con las experiencias chicanas, las que se basan en el sentirse dividida entre dos culturas sin pertenecer a ninguna. De esta manera, el *Bildungsroman* meXicano que Escandón

presenta invita a una reevaluación de la teoría de la consciencia mestiza de Anzaldúa para así ilustrar las vivencias de otros seres mestizos como la mujer meXicana. La adquisición de esta consciencia, para las protagonistas de Escandón, comienza y/o se consolida en los espacios heterotópicos y femenino-céntricos del prostíbulo y la prisión, por lo que estos recintos se hacen espacios de resistencia y liberación. Además, el recorrido de las protagonistas por estos espacios simboliza en sinécdoque sus tránsitos por la frontera, haciendo de este tránsito una característica del *Bildungsroman* femenino meXicano de Escandón. Finalmente, este capítulo también examina las comunidades femeninas de apoyo, las cuales se distinguen por ser comunidades meXicanas, ya que comparten elementos de la conceptualización narrativa mexicana y la chicana, sin realmente acomodarse a sólo una de ellas. Estas comunidades se forman en base al comadrazgo, no como una institución religiosa sino como un mecanismo de supervivencia que determina el *Bildung* exitoso de las protagonistas.

Escandón ubica a sus protagonistas en espacios cerrados fronterizos, minimizando y/o ignorando los problemas que comúnmente se encuentran en ellos, lo cual explica por qué ella presenta a sus comunidades meXicanas como entes idealizados que luchan contra la hegemonía patriarcal. Como se sugirió, esta idealización se debe tal vez a la falta de experiencia fronteriza de esta autora. Con esto en mente, parte del siguiente capítulo explorará la representación de la frontera y de las comunidades meXicanas en la obra de Reyna Grande, quien cruzó la frontera ilegalmente cuando tenía nueve años. Como se verá, a diferencia de Escandón, Grande ubica a sus protagonistas directamente en la frontera, con los peligros que implica cruzarla sin documentos, por lo que sus

comunidades meXicanas denuncian las políticas de migración que oprimen a los sujetos subalternos y limitan su desplazamiento.

Capítulo 4

Transnacionalismo, frontera repetitiva y solidaridad femenina anticapitalista:

Aproximaciones al *Bildungsroman* femenino meXicano de Reyna Grande

“Yo me considero mexicana-americana, porque soy de ambos lugares. Ambos países se encuentran dentro de mí [...] y mi escritura es el puente que los conecta a ambos.”

(Grande, *La distancia entre nosotros*, 352)

I. Introducción

Como se ilustró en el capítulo anterior, un rasgo distintivo del viaje de descubrimiento de la mujer meXicana en la obra de Escandón es su tránsito por la frontera mexicano-estadounidense y su posterior cruce de la misma, ya que sus protagonistas adquieren una nueva consciencia mestiza y se integran a comunidades femeninas de apoyo mientras transitan por la frontera. Aunque las protagonistas de Escandón, a pesar de ser indocumentadas, logran cruzar la frontera sin mucha dificultad, esta realidad es ajena a las experiencias de muchas mujeres que transitan e intentar cruzar la frontera actualmente.¹ Por ejemplo, cada año entre 1982 y 2006, más de un millón de ciudadanos mexicanos fueron aprehendidos en la frontera cuando intentaban cruzarla fuera de los puertos de entrada oficiales (United States Customs).² Si bien no se cuenta con información sobre el número exacto de mujeres mexicanas que intentan cruzar la

¹ Esperanza, en *Santitos*, cruza la frontera hacia Estados Unidos escondida en la maletera del auto del juez californiano Scott Haynes, y Libertad, en *Transportes González e Hija*, a pesar de haber nacido en Estados Unidos, cruza la frontera hacia México con documentación falsa y con un soborno de \$100.

² Este número está en descenso, ya que desde 2015, menos de 200,000 mexicanos indocumentados han sido aprehendidos en la frontera, lo cual sugiere que el número de mexicanos que logran cruzar la frontera sin autorización también está en descenso (United States Customs).

frontera cada año, se puede argüir que dicho número es considerable puesto que el 25,9% de inmigrantes mexicanos, legales e indocumentados, en Estados Unidos son mujeres (Instituto Nacional). Además, se debe mencionar que en los últimos años se ha visto un incremento en el número de mexicanos menores de 18 años aprehendidos en la frontera sin la compañía de un adulto en su intento por cruzarla – 17, 240 en 2013, 15,634 en 2014, 11,012 en 2015, 11,926 en 2016, 8,877 en 2017, y 10,136 en 2018 (United States Customs). Si bien la mayoría de estos inmigrantes son niños, no se puede ignorar el hecho de que en este grupo existe un número considerable de niñas – 1,550 en 2013 y 911 en 2014 (Krogstad, “Children”).³ De este modo, estos números sugieren no sólo que las experiencias migratorias de muchas mujeres mexicanas indocumentadas que intentan cruzar la frontera hacia Estados Unidos no concuerdan con las experiencias fronterizas de las protagonistas de Escandón, sino también que algunas de estas mujeres son menores de edad.

La escritora Reyna Grande explora la inmigración indocumentada de mujeres menores de edad de origen mexicano en su narrativa, puesto que ella misma cruzó ilegalmente la frontera binacional cuando tenía tan solo 9 años. A pesar de que la crítica literaria usualmente reconoce a Reyna Grande como escritora chicana, ella, al igual que Escandón, no se identifica como tal, y sostiene: “I cannot call myself a Chicana writer because I wasn’t born here [in the United States] and because I have very different personal experiences than Chicana writers from here.” Además, ella manifiesta que tampoco se identifica como mexicana porque sus experiencias “are completely different

³ No se han encontrado los datos estadísticos del número de mexicanas menores de edad que llegan a la frontera sin la compañía de un adulto después del año 2014. Sin embargo, Jen Krogstad sugiere que este número fluctúa entre el 8 y el 9% del total (“Children”).

from Mexican writers,” lo cual se evidencia, por ejemplo, en su preferencia por el uso del inglés al escribir. Debido a esto, Grande afirma que: “I am Mexican-American [because] somewhere in that hyphen, that is where I exist, and that is where my writing also comes from. It allows me to [...] “observe both cultures from the inside and the outside” (“A Conversation”).⁴ Por lo tanto, este estudio, al igual que con María Amparo Escandón, también identifica a Reyna Grande como una escritora meXicana, ya que ella no se reconoce ni como chicana ni como mexicana.

Grande reconoce que la frontera mexicano-estadounidense es una parte fundamental en su vida, porque esta frontera “defines [it] in every single way,” desde que tenía dos años, cuando su padre migró al norte; y por eso “[the border] is what [she is] always writing about” (“A Conversation”). Esta declaración explica por qué la frontera se presenta repetitivamente en sus obras, y por qué en ellas las protagonistas conciben experiencias fronterizas desde temprana edad, e incluso desde México, características que no se observan en la obra de Fernández ni en la de Escandón.⁵ Esas experiencias que se producen en ambos lados de la frontera revelan el elemento transnacional que se exhibe tenazmente a lo largo su obra, elemento que como se muestra en el título de este capítulo guiará parte de esta última sección.

A pesar de que existen similitudes y diferencias temáticas entre las obras de Grande y las de las otras dos autoras que este estudio explora, es importante señalar las similitudes de estilo que ellas comparten. Al igual que Escandón y Fernández, Grande

⁴ En *La distancia entre nosotros*, Grande afirma que es una escritora “mexicana-americana porque [es] de ambos lugares. Ambos lugares se encuentran [y conviven] dentro de [ella]. Y [su] escritura es el puente que los conecta a ambos” (352).

⁵ Grande sostiene que la frontera no se presentó en su vida por primera vez a los nueve años en Tijuana, sino que “the border came into [her] life when [she] was two” y por eso “[the border] has always been a part of [her] life” (“A Conversation”).

también escribe sus obras primero en inglés y luego las traduce al español por sí misma.⁶ Hasta este momento, ella ha publicado dos novelas, *A través de cien montañas* (2006) y *Dancing with Butterflies* (2009), un libro de memorias, *La distancia entre nosotros* (2012), y una autobiografía, *La búsqueda de un sueño* (2018).⁷ Como los dos capítulos anteriores de este estudio, este capítulo sólo se centrará en los textos traducidos al español por la autora misma. De este modo, en este capítulo se analizan la novela *A través de cien montañas*, ganadora del 2007 American Book Award, y la memoria *La distancia entre nosotros*, finalista del 2012 National Book Critics Circle Award.

Si bien *La distancia entre nosotros* es una memoria, mi estudio no pone en tela de juicio la veracidad de los hechos que Grande comparte en esta obra, y por eso la analiza como una narrativa novelística. Grande afirma que decidió usar su experiencia como novelista para escribir esta obra, y por eso *La distancia* “[is] a non-traditional memoir that reads like a novel in stories [...] structured like a novel” (“A Conversation”). Ella reconoce que su experiencia como novelista también la llevó a concebir a sus parientes como los personajes de su historia, otorgándoles la capacidad de hablar, y a escribir esta obra “from a child’s point of view with minimal intrusion from [her] adult self [...] giving [herself] permission to recreate events from long ago” (Olivas). De este modo, en términos de análisis, y tomando en cuenta la decisión de Grande de emplear su experiencia novelista para escribirla, mi estudio lee y explora *La distancia* como una narrativa novelística.

⁶ Con excepción de su autobiografía *A Dream Called Home* (2018), la cual fue traducida al español por Víctor Uribe.

⁷ *Across a Hundred Mountains*, *The Distance Between us*, and *A Dream Called Home* son los títulos en inglés de su primera novela y sus dos últimas obras respectivamente. Su segunda novela, *Dancing with Butterflies*, no ha sido traducida al español todavía.

En *A través de cien montañas* y *La distancia entre nosotros* Grande ilustra los *Bildungsromane* femeninos de Juana y Reyna respectivamente, niñas que crecieron en México pero que terminan cruzando la frontera ilegalmente hacia Estados Unidos. A diferencia de Nenita en *Fronterizas*, la novela de Fernández estudiada en el segundo capítulo del presente estudio, las protagonistas de Grande sí se embarcan en viajes tangibles a lo largo de la frontera ya que no gozan de la ciudadanía estadounidense, y porque cruzar a El Otro Lado es la única opción que tienen para intentar reunir a sus familias y salir de la pobreza extrema en que viven.⁸ A diferencia de la frontera en las novelas de Escandón, la frontera binacional y los cruces fronterizos en las obras de Grande están presentes en todo momento. Esto se debe a que las vidas de sus protagonistas se ven afectadas por los cruces de sus padres y conocidos, los cuales ocurren mucho antes de que ellas decidan embarcarse hacia el norte; y esta presencia continúa hasta el desenlace de sus historias. Además, las jóvenes protagonistas de Grande actúan como agentes de cambio, ya que a lo largo de sus viajes buscan empoderar a otros personajes femeninos, de manera similar a como lo hacía Nenita en *Fronterizas*. De este modo, el *Bildungsroman* que Grande presenta resalta, entre otras cosas, las experiencias fronterizas como eventos que se conciben antes y después del cruce mismo, y el papel de las protagonistas como agentes de cambio social.

En *A través de cien montañas*, Grande presenta a dos jóvenes en dos localidades distintas, y sin un vínculo claro al comienzo: Juana García, una niña mexicana que vive en medio de la pobreza extrema en Guerrero, y Adelina Vásquez, una joven chicana que trabaja en un albergue para mujeres víctimas de violencia en Los Ángeles. Cada capítulo

⁸ En sus obras, Reyna Grande constantemente se refiere a Estados Unidos como El Otro Lado. Este estudio también hará lo mismo para reconocer y respetar el léxico de la autora.

alterna su enfoque entre estas dos jóvenes. En los primeros capítulos se narra que Juana se duerme durante una inundación mientras cuidaba a su hermana, por lo que no se da cuenta cuando ésta se ahoga. Esta muerte genera deudas en la familia, empujando al padre a migrar a Estados Unidos en busca de trabajo. Su ausencia obliga a Juana y a su madre a enfrentar el abuso de una sociedad patriarcal, gobernada por don Elías. Por su lado, en los capítulos intercalados, la joven Adelina busca a su padre a lo largo de California, y el ímpetu que ella pone en esta búsqueda le impide relacionarse completamente con otras personas. En el clímax de la novela, se revela que Juana robó la identidad de una adolescente llamada Adelina, cuando esta última fue asesinada en Tijuana, para así poder cruzar la frontera y buscar a su padre, quien había salido de Guerrero hace 17 años en busca de trabajo. De esto se da por entendido que Juana y la presente Adelina son la misma persona. Con esta nueva identidad, Juana/Adelina eventualmente obtiene ayuda para educarse, encuentra a su padre, y regresa a Guerrero para reunir a su familia.⁹

De manera similar a Juana, Reyna, la protagonista de *La distancia entre nosotros*, también ve su vida cambiada desde temprana edad por la migración. Ella tiene dos años cuando su padre se embarca hacia El Otro Lado con el propósito de salir de la miseria y construir una casa para su familia. Dos años después su madre hace lo mismo, dejando a Reyna y a sus dos hermanos con su mezquina abuela paterna. Los padres de Reyna se comunican cada vez menos con sus hijos, y la abuela los maltrata física y emocionalmente, ocasionando que ellos se sientan abandonados. Siete años después el padre regresa y se los lleva ilegalmente a El Otro Lado. A pesar de que ahora va a la

⁹ Este análisis nombra Juana/Adelina a la protagonista en los capítulos donde ella vive con la identidad de Adelina.

escuela y se alimenta mejor, Reyna también debe soportar las limitaciones y los riesgos que implica ser una inmigrante indocumentada, como el rechazo de la sociedad estadounidense y el desentendimiento de sus padres. Eventualmente, Reyna logra ir a la universidad, en donde una maestra griega le ayuda, abriéndole las puertas al mundo de la literatura femenina latinoamericana y chicana. Contra todo pronóstico, Reyna logra graduarse y se convierte en escritora, y con ello en activista por los derechos de los DREAMers.¹⁰

Se debe resaltar que estas dos obras ilustran las vidas de menores indocumentados que cruzan la frontera, tendencia migratoria que se hace más evidente en las primeras décadas del siglo XXI. Aunque miles de menores indocumentados, como Reyna y sus hermanos, han cruzado la frontera desde el siglo XX, el gobierno estadounidense finalmente decide responder a la llegada de estos menores de una manera más adecuada en el año 2003, con el Unaccompanied Alien Children Program. Con este programa, el gobierno comienza a colocar a estos menores en albergues a cargo del Office of Refugee Resettlement. Además, las primeras décadas de este siglo también han visto la lucha de los DREAMers por el derecho a legalizar su estatus migratorio. A pesar de que este vocablo se acuñó a finales del año 2001, cuando el DREAM Act se presentó por primera vez en el Senado estadounidense, 11 años después de que Reyna Grande se convirtiera en residente legal permanente, ella hoy en día se identifica con los DREAMers, les dedica su obra, y con ella busca sacar a la luz los efectos que la migración y las leyes migratoria tienen en estos jóvenes y sus familias. De esta manera, la obra de Grande ilumina las

¹⁰ Los DREAMers son los jóvenes indocumentados que llegaron a los Estados Unidos a temprana edad, y que en su mayoría están actualmente amparados bajo el Development, Relief, and Education for Alien Minors (DREAM) Act.

vidas de estos jóvenes vulnerables y su lucha por quedarse en el país que consideran su hogar.

Las obras de Grande han sido publicadas por Atria Books y Atria Español, imprentas que forman parte de la editorial Simon & Schuster. La popularidad de estas imprentas y la extensa difusión que estas obras ha tenido explican el creciente número de artículos y capítulos de tesis publicados sobre ellas, especialmente sobre *La distancia entre nosotros*.¹¹ Al igual que las novelas de Escandón, las obras de Grande también son estudiadas como parte de la literatura chicana. No obstante, estos estudios no toman en consideración que el origen mexicano de las protagonistas, sus cruces fronterizos como niñas indocumentadas, y las propias declaraciones de Grande sobre su identidad mexicano-americana hacen imposible clasificar estas dos obras como literatura chicana o como literatura mexicana. De este modo, mi estudio en este capítulo examina las obras de Grande y el *Bildungsroman* que ella presenta desde un lente meXicano. Antes de proseguir con este análisis, es necesario examinar algunos de los temas ya estudiados por la crítica literaria sobre la obra de Grande en relación con la tesis de este capítulo.

La crítica literaria sobre estas dos obras de Reyna Grande explora diferentes temas, pero se centra usualmente en el fenómeno de la inmigración y la búsqueda de justicia social a favor de los inmigrantes indocumentados.¹² Además, los estudios que

¹¹ Aparte de leerse en varias escuelas en todo el país, *The Distance between Us* forma parte del currículo escolar de la ciudad de Washington D.C. Además, la obra de Grande ha sido alabada por varios escritores chicanos renombrados. Por ejemplo, Grande en la primera página de *La distancia* cita el siguiente elogio recibido de Sandra Cisneros: “I’ve been waiting for this book for decades. The American story of the new millennium is the story of the Latino immigrant [...] Through this hero’s journey, she [Grande] speaks for millions of immigrants whose voices have gone unheard” (i).

¹² Por ejemplo, Vanessa De Veritch, en “Forging Alliances across Fronteras: Transnational Narratives of Female Migration and Family” (2012), sostiene que Grande enfatiza los peligros de la migración en *A través* para humanizar a sus personajes y demandar justicia social. De manera similar, Marion Rohrleitner, en “Chicana Memoir and the DREAMer Generation: Reyna Grande’s *The Distance Between Us* as a Neo-

forman esta crítica casi siempre identifican estas obras como literatura chicana.¹³ Si bien algunos de estos estudios señalan la importancia de la comunidad en las vidas de las protagonistas, ninguno explora a profundidad cómo se forman estas comunidades ni cómo su carácter transnacional asiste a estas jóvenes a lo largo de sus viajes de descubrimiento.¹⁴ Se debe también resaltar que hasta el momento la adquisición de una nueva consciencia mestiza y la constante presencia de la frontera como características del *Bildungsroman* que Grande presenta no han sido estudiadas.

Este capítulo resalta el carácter transnacional del *Bildungsroman* femenino meXicano en la obra de Grande, y partiendo de la reevaluación de la teoría de la nueva consciencia mestiza de Anzaldúa, propuesta en el capítulo anterior, arguye que, en contraste con las otras autoras de la presente tesis, Grande ofrece un enfoque transnacional de la consciencia mestiza, el cual considera que las experiencias fronterizas de la mestiza no son únicamente propias del lado estadounidense de la frontera, sino que éstas también se conciben en México, tanto antes como después del cruce fronterizo. Además, también se sostiene que la nueva consciencia mestiza en el *Bildungsroman* de Grande se traduce en activismo debido a que sus protagonistas se presentan como agentes de cambio en la vida de otros sujetos fronterizos. La segunda parte del capítulo examina la presencia repetitiva de la frontera como un espacio metafórico, pero también tangible,

colonial Critique and Feminist Testimonio” (2017), arguye que Grande produce un texto chicano complejo para abogar por justicia social para los DREAMers.

¹³ De todos los artículos y capítulos de tesis encontrados sobre estas obras, la profesora Ruth Brown, en *Telling the Story of Mexican Migration: Chronicle, Literature, and Film from the Post-Gatekeeper Period* (2013), es la única crítica literaria que no identifica la obra de Grande como literatura chicana, ya que la estudia como una historia de migración mexicana.

¹⁴ Ruth Brown sostiene que la comunidad juega un rol fundamental en el éxito del *Bildungsroman* femenino y la experiencia migrante de la protagonista de *A través*. Rose Anna Pentecost, en “Indigenous and Spanish Transculturation: Becoming Mexican American” (2014), señala que, a pesar de los conflictos de identidad, la protagonista de *La distancia* se da cuenta que sólo al aceptar su identidad transcultural, española e indígena, ella finalmente puede integrarse a su comunidad chicana.

cuyo cruce como un evento traumático se manifiesta repetitivamente en las vidas de las protagonistas, convirtiéndolas eventualmente en sus portadoras. Además, se sostiene que ellas negocian sus identidades mientras llevan la frontera consigo, haciendo de ella un tercer espacio que se revela eventualmente como un espacio de resistencia y liberación. Finalmente, se propone que las comunidades meXicanas femeninas de apoyo se forman en base a un feminismo solidario transnacional, con el cual critican los sistemas capitalistas que oprimen a la mujer meXicana y que limitan su libre desplazamiento.

II. Experiencias fronterizas mexicanas y una nueva consciencia mestiza transnacional

Como se exploró en el segundo capítulo de este estudio, la teoría de la consciencia mestiza de Gloria Anzaldúa permite no sólo el cuestionamiento de binarismos sino también la reevaluación de esta conceptualización misma, ya que la mestiza es “a creature that questions the definitions of light and dark and gives them new meanings [because] she can’t hold concepts or ideas in rigid boundaries” (101-3). Debido a esto, la presente reevaluación de la teoría de la consciencia mestiza permite la inclusión y el estudio de otras figuras mestizas, como la mujer meXicana, y sus diferentes experiencias fronterizas. Si bien, tanto en la obra de Anzaldúa como en las novelas de Fernández y de Escandón, se aprecia que las experiencias fronterizas que describen la travesía de la mujer fronteriza en la adquisición de una nueva consciencia mestiza ocurren en la zona fronteriza mexicano-estadounidense y/o en el lado estadounidense de la frontera, esto no quiere decir que estas experiencias no puedan manifestarse también en el lado mexicano de la frontera. Algunas figuras fronterizas, como las protagonistas de

Reyna Grande, aun sin cruzar la frontera, sienten que sus vidas ya están en un limbo constante debido a la influencia de El Otro Lado. La migración de sus padres, y posteriormente las de ellas mismas, afectan sus identidades desde temprana edad, creando un estado de ambigüedad permanente sin importar su ubicación geográfica, lo cual indica que estas mujeres conciben experiencias fronterizas en ambos lados de la frontera.

La adquisición de una consciencia mestiza en la obra de Reyna Grande ha sido brevemente analizada por Chinenye Okparanta, quien sostiene que Juana/Adelina, la protagonista de *A través de cien montañas*, no adquiere una “Chicana feminist consciousness” porque “[she] is emotionally damaged by or because of men, [and] offers no revolutionary hope of rebuilding [her] bruised and battered identity” (5). Ruth Brown, quien no hace referencia directa a la adquisición de una consciencia mestiza en esta novela, sin embargo, refuta el argumento de Okparanta, y arguye que, si bien la protagonista busca incansablemente a su padre, las experiencias que ella encuentra en su camino la moldean y transforman exitosamente en una mujer confidente y madura (92-5). Con esto en mente, en esta primera parte, yo arguyo que la búsqueda del padre y el trauma de la migración se traducen en una pérdida ambigua, la cual es un recurso narrativo que estimula el desarrollo de una nueva consciencia mestiza en las protagonistas de Grande. Además, esta sección también sostiene que esta consciencia es transnacional, ya que las protagonistas conciben experiencias fronterizas en ambos lados de la frontera, experiencias que crean puentes entre ambos países. Finalmente, también exploraré cómo esta consciencia transnacional se manifiesta en diferentes formas de activismo.

El concepto de la pérdida ambigua, “ambiguous loss,” es una idea estudiada por la doctora Pauline Boss, quien, en *Ambiguous Loss: Learning to Live with Unresolved Grief* (1999), la describe como “a situation of unclear loss resulting from not knowing whether a loved one is dead or alive, absent or present.” Cuando se trata de la muerte, la pérdida es concreta, ya que “there is more clarity – a death certificate, mourning rituals and the opportunity to grief, honor, and dispose remains. With ambiguous loss, none of these markers exists. The clarity needed for boundary maintenance or closure is unattainable” (1-2).¹⁵ A diferencia de una pérdida clara como la muerte, la cual puede generar fuerzas productivas y creativas, para Boss la pérdida ambigua que se genera como consecuencia de migración y/o guerra generalmente causa desesperanza, confusión y estrés, efectos que progresan a culpa, ansiedad e inmovilización de las interacciones y dinámicas sociales en el seno familiar (“Ambiguous Loss Research” 553-6).¹⁶ Si bien todas las obras examinadas en este estudio exploran temas de muerte y migración, sólo las obras de Grande exhiben la pérdida ambigua que describe Pauline Boss.¹⁷

Juana en *A través de cien montañas* siente los efectos de la pérdida ambigua al comienzo de su historia cuando su padre, Miguel, se va “al otro lado” para trabajar y

¹⁵ Pauline Boss estudia este tipo de pérdida en familias divididas por divorcios y adopciones, familias transnacionales separadas por la migración, parientes de desaparecidos debido a guerras y catástrofes, y parientes de personas que sufren de enfermedades neurológicas como el Alzheimer, resaltando la desesperanza y stress que causa en las familias. Boss identifica la pérdida ambigua en su propia familia, ya que su abuela materna luego de migrar a Wisconsin, desde Suiza, “knew she would never meet [her family] again because poverty and World War II prevented travel.” De manera similar, su padre perdió contacto con su familia en Suiza por varios años a raíz de esta guerra, y “their losses of beloved family members were never solved, and so those who lived with them also experienced the ambiguity of absence and presence” (Boss 1-2).

¹⁶ David Eng y David Kazanjian, en *Loss: The Politics of Mourning* (2003), sostienen que la muerte, como pérdida concreta, es una fuerza creativa que produce significados alternativos (5). Revisar página 90 del capítulo anterior.

¹⁷ Las obras de Fernández y Escandón describen cómo la muerte de varias mujeres afecta a las protagonistas. No obstante, estas pérdidas son claras, incorporan rituales funerarios, y posibilitan el luto, para que luego ellas entiendan estas pérdidas como fuerzas creativas mientras progresan en sus viajes de descubrimiento por la frontera.

pagar el dinero que le debe a Don Elías, el hombre más rico y ruin del pueblo.¹⁸ Miguel es un hombre respetado y honrado, pero su familia nunca más vuelve a saber de él. A pesar de ello, Juana y su madre, Lupe, evitan identificarse con las muchas otras mujeres del pueblo, mujeres “olvidadas [y] abandonadas” por sus esposos e hijos luego de que estos partieran a El Otro Lado” (37). Por eso, madre e hija se preguntan constantemente: “¿Dónde estás Miguel? ¿Por qué no nos escribes? No me olvides [...] ¿Dónde está Apá? Recuérdeme. No me olvide” (52). Diecinueve años después, estas preguntas no dejan a la protagonista tranquila, y por eso ella constantemente toma “píldoras [para] dormir sin soñar,” ya que “el recuerdo [de su padre] nunca [la] deja libre.” A pesar del tiempo, ella lo sigue buscando porque “quería su libertad” (47, 159 y 174). Estas interrogantes y el recuerdo constante del padre indican que tanto la protagonista como su madre no pueden superar la pérdida de Miguel, porque dicha pérdida es ambigua. Usando las palabras de Boss, esta pérdida es ambigua porque “without proof of death, family members do not know what to do, or how to think, so they deny the loss and continue to hope” (554).

Aparte de la pérdida del padre, Juana también comienza a perder a su madre al comienzo de la novela. Sin recibir noticias de Miguel, Lupe debe enfrentar la deuda impagable con don Elías, quien mueve sus influencias para que ella no consiga trabajo, y la amenaza con prisión si no encuentra “otra manera de arreglar su deuda”.¹⁹ Sin otra opción, Lupe termina acostándose con él, sin poder “escapar de la violación” (59 y 73).

Por siete meses, Elías visita diariamente a Lupe, quien ya embarazada se deprime y hasta

¹⁸ Miguel se presta dinero de don Elías para pagar por el funeral de su hija Anita, quien murió ahogada durante una inundación mientras Juana la cuidaba. Esta inundación también destrozó la choza de la familia.

¹⁹ Don Elías es conocido en el pueblo por su dinero y su fama de “siempre andar persiguiendo mujeres.” Él se le insinúa constantemente a Lupe, y la mira como “un gato mira a un pájaro antes de echársele encima” (40-44).

destruye la vajilla que había guardado para Juana con cariño (75).²⁰ Al nacer el bebé, Elías se lo arrebató, dejándola ensangrentada y enferma. Lupe comienza a emborracharse diariamente, a visitar el cementerio “como si fuera la mismísima Llorona,” a descuidar su apariencia, y a mecerse con sus piernas apretadas a su pecho (92-6). La desgracia que Lupe sufre la desestabiliza emocionalmente, y por eso no puede ni ejercer su rol materno ni cuidar de sí misma. De este modo, Juana empieza a sufrir otra pérdida ambigua, la de su madre, ya que ella está presente físicamente pero no emocional ni psicológicamente.

Ante una pérdida ambigua, los roles dentro del núcleo familiar se alteran (Boss, “Ambiguous Loss Research” 554). En las familias transnacionales mexicanas, “responsibilities that were traditionally performed by an absent migrant father may need to be adopted by the mother who remains in the home country” (Solheim 345). Debido a la pérdida de Luis, y al abuso de Elías, Lupe no puede ser el sostén de su familia, ahora monoparental, como lo sugiere Solheim, por lo que Juana, a pesar de tener sólo 13 años, debe ahora cumplir con esa tarea. Ella empieza a trabajar en un puesto de quesadillas en la estación de tren; además también cuida de su madre, cocinando, bañándola, remendando su ropa, y sacándola de los bares y las calles (110-25). Estas actividades muestran que Juana debe adoptar dos roles socialmente marcados dentro de su familia: el de proveedor, tradicionalmente ejercido por el padre, y el del ángel del hogar, tradicionalmente ejercido por la madre. De este modo, la pérdida ambigua de los padres no sólo desestabiliza la familia, sino que también obliga a la protagonista a cruzar fronteras de género y generacionales dentro de su propio hogar, mostrando así que, en

²⁰ La vajilla era la única posesión de valor que Lupe tenía, y la guardaba celosamente para entregársela a Juana el día de su matrimonio como un presagio de buena suerte (42).

algunos casos, los hijos de familias transnacionales también pueden adoptar roles generalmente ejercidos por los padres dentro de núcleo familiar.

El cruzar fronteras de género y generacionales no es la única experiencia fronteriza que Juana enfrenta en su pueblo. Antes de cumplir ella 12 años, su padre le habla sobre su pronta partida a El Otro Lado, donde “había mucho dinero que ganar y tanta comida [...] que la gente allí no sabía lo que era el hambre” (27). Luego de la partida de Miguel, Juana escucha constantemente el cotilleo de las personas, quienes comentan sobre las “hartas gringas rubias [de] El Otro Lado,” por quienes los hombres del pueblo se olvidaban de sus esposas, y también sobre cómo Miguel ya las había abandonado, “olvidándose de sus responsabilidades” (48-52). Así mismo, Juana también es consciente de los peligros que implica cruzar la frontera sin documentos, ya que una vecina le comenta que “muchas gente ha muerto tratando de cruzarse [...] como esos hombres que salieron en las noticias hace unos días [...] murieron tratando de cruzar el río” (133). Estos pasajes muestran que Juana, desde México, no sólo ya conoce de la existencia de un lugar extraño que seduce a los migrantes con su abundancia, y de los peligros que los espera en la frontera, sino también que ella libra una lucha interna y ambigua al no saber qué ha pasado con su padre. Esta lucha interna no es el mismo “struggle of borders” que Anzaldúa describe, ya que esta ambigüedad no está relacionada a la identidad de la protagonista. No obstante, la lucha de Juana en este momento está directamente relacionada a las diferencias económicas, raciales y geopolíticas entre México y Estados Unidos, y a la ambigüedad que estas diferencias generan en su vida, por lo que se puede inferir que ella comienza a concebir experiencias fronterizas desde su pequeño pueblo en Guerrero, México.

La lucha interna de Juana por saber qué pasó con su padre se extiende cuando la pérdida ambigua de su madre Lupe se consolida, lo cual la motiva a embarcarse hacia El Otro Lado. Cansada del abuso y la humillación, Lupe acuchilla a Elías hasta asesinarlo, luego de que éste la expulsara “a patadas” del bautismo de su hijo. Lupe es apresada en el acto, y posteriormente encarcelada sin ninguna esperanza de poder salir en libertad (141). Al darse cuenta que también había perdido a su madre y que ya “no estarían juntas en casa,” Juana se “retorcó de dolor [porque] el corazón le dolía.” Dos semanas después, ella se dirige hacia Tijuana para cruzar la frontera y traer a su padre de vuelta (140-2).²¹ Se debe aclarar que Juana ya pensaba en ir a buscar a su padre meses antes del encierro de su madre; por ejemplo, al cumplir los trece años, “su único deseo [era] encontrar a su padre y convencerlo de que regresara,” y por eso comienza a averiguar entre los pasajeros de la estación de tren sobre “cómo llegar a El Otro Lado” (102 y 113). No obstante, esta idea no se materializa hasta el encarcelamiento de Lupe, por lo que la pérdida ambigua de los padres y la lucha interna que dicha pérdida genera son los motores que impulsan a la protagonista a embarcarse en su viaje hacia la frontera.

En Tijuana, y sin dejar de lado la ambigüedad en torno a su padre, Juana adopta nuevas identidades. Al llegar, ella es confundida por una carterista, y es encerrada en prisión por una noche, en donde conoce a Adelina Vásquez, una prostituta chicana de 18 años que le ofrece su amistad, enseñarle inglés, y un lugar para vivir en el prostíbulo donde trabaja. Adelina es de El Otro Lado, y había huido de sus padres hacia Tijuana a los 15 años porque ellos no aceptaban su relación con Gerardo, el hombre que la inició en el mundo de la prostitución luego de cruzar la frontera (170-8). Al salir de la cárcel,

²¹ El trayecto de Juana de Guerrero a Tijuana se analizará en detalle en la segunda parte de este capítulo.

Adelina le comenta que los coyotes podrían tener información sobre su padre, por lo que se dirigen a un bar, donde Juana intenta hablar con uno de los tantos coyotes que la “chiflaban [...] quemándola con sus miradas;” sin embargo, se da cuenta que “la única forma de hacerlos hablar es en la cama,” y por eso decide convertirse en prostituta, aunque sólo tiene 13 años (181-3). Este cambio es tanto físico como de personalidad. De ser una muchacha tímida que no se atrevía a hablar directamente con hombres, ahora no sólo se acuesta con ellos, sino que también los interroga sobre los detalles de sus viajes por la frontera. Además, no duda en usar la fuerza para evitar el acoso sexual de Gerardo, y “palabras duras” para defender a Adelina de él (192). Esta confianza y agencia la convierten en una nueva mujer, capaz de usar la sensualidad y la perspicacia de las prostitutas para buscar información sobre su padre. Con su nueva identidad de prostituta, Juana logra sobrevivir en Tijuana por dos años, pasando de ser una niña asustadiza a una joven decidida que “[hace] lo que se tenía que hacer” para encontrar a su padre (183).

Aparte de este cambio de personalidad, y gracias a su amistad con Adelina, Juana también adopta una nueva nacionalidad, y con ello una identidad ambigua. Luego de que Gerardo abusa sexualmente de ella, las dos jóvenes deciden cruzar la frontera: Adelina por un puerto de entrada como ciudadana estadounidense, y Juana clandestinamente como indocumentada. No obstante, Juana es aprehendida y devuelta a Tijuana, donde se entera que Gerardo ha asesinado a Adelina. En la habitación de ésta, Juana toma el acta de nacimiento de su amiga, “lo leyó por mucho tiempo [...] miró su imagen en el espejo y abrió la boca para hablar” y dijo en inglés “me llamo Adelina. Adelina Vásquez [...] y se dirigió a la frontera americana” (229). Si bien esta nueva identidad le ayuda a cruzar la frontera y buscar a su padre, la protagonista no se siente ni como Juana ni como Adelina,

y por eso al llegar a California piensa en sí misma como la luna porque posee “dos identidades. Dos lados de la misma moneda” (24). A pesar de usar la identidad chicana de Adelina, ella vive en un estado de ambigüedad constante, buscando a su padre, pero a la vez escondiendo su origen mexicano, como si su vida “[hubiera] empezado cuando llegó a Los Ángeles” (107). Esta ambigüedad ejemplifica la lucha de fronteras que Anzaldúa describe, una lucha en la cual la mestiza debe lidiar con sus diferentes identidades, cuyos mensajes y valores son incompatibles (100). No obstante, la ambigüedad de Juana no se debe a la incompatibilidad entre la cultura hegemónica estadounidense y la cultura chicana como explica Anzaldúa, sino a la incompatibilidad entre su identidad mexicana y su nueva identidad chicana, pues para ser una ella debe esconder la otra. Con este conflicto de identidades, Grande sugiere que para algunas mujeres fronterizas, como su protagonista meXicana, la identidad mexicana y la chicana también pueden oponerse entre sí, dando origen así a una identidad ambigua.

Juana/Adelina carga con esta lucha interna por más de 19 años, y la lleva consigo cuando, a los 32 años, regresa a México para entregarle las cenizas de su padre a su moribunda madre.²² Al llegar a su pueblo, ella siente que “era de aquí, y al mismo tiempo no lo era” (55). Sandra, una conocida, y la única persona con quien la protagonista mantiene cierto contacto, no sabe con qué nombre saludarla, a lo que ella responde: “Adelina murió hace tiempo. Tal vez ya es hora de dejarla descansar. Deberías llamarme Juana;” no obstante, Sandra le contesta: “Tú ya no eres Juana. Ahora eres una mujer triunfadora que hizo lo que tenía que hacer. Deberías quedarte con tu nuevo nombre:

²² Gracias a un coyote, Juana encuentra el cuerpo de su padre enterrado en la frontera unos días antes de regresar a México. Él murió sin nunca llegar a El Otro Lado. Este encuentro se analizará a detalle en la siguiente sección.

Adelina” (232). La protagonista intenta ser Juana nuevamente, y por eso se presenta con ese nombre cuando conoce a su hermano José, el niño que Elías robó de los brazos de su madre; sin embargo, Sandra y la voz narrativa la llaman y la identifican constantemente como Adelina. Incluso su madre le dice al verla: “Tú no eres mi Juana [...] Está[s] tan alta y bonita [...]” (238). Desde su llegada, la protagonista intenta recuperar su identidad como Juana, pero no tiene éxito porque públicamente esa identidad ya no es suya. Sin embargo, ella también siente que la identidad chicana de Adelina tampoco es suya, y por eso, ahora en México, se siente “culpable de [haber] usado el acta de nacimiento de la verdadera Adelina para cruzar la frontera” (232). El fracaso de la protagonista por recuperar su identidad como Juana en Guerrero revela que su lucha de fronteras, la ambigüedad en torno a su identidad, ha cruzado con ella la frontera hacia el sur. De este modo, Grande indica que esta ambigüedad no sólo se concibe y manifiesta en la zona fronteriza y/o en el lado estadounidense de la misma como lo sugiere Anzaldúa, sino que, como en el caso de la mujer meXicana, también puede presentarse en México.

Esta ambigüedad está presente hasta el final de la obra, donde la protagonista es capaz de finalmente reunir a su familia. Ella logra que José la acompañe a visitar a su madre, quien cree que éste es su esposo Miguel. Con esta visita, Lupe finalmente “se limpió las lágrimas y sonrió,” muriendo al día siguiente (250). Juana/Adelina le revela su verdadera identidad a José, y él le confiesa a la protagonista de haberse enterado recientemente que Lupe y Miguel eran sus verdaderos padres, y la abraza con lágrimas en los ojos.²³ Él le entrega un plato, el único plato de la vajilla que Lupe no destruyó

²³ La madrina de Juana trabajó en casa de don Elías, y ella le cuenta a José Alberto que Lupe y Miguel eran sus verdaderos padres (256). Si bien en ningún momento se menciona explícitamente que José Alberto no es hijo de Elías, la voz narrativa hace hincapié en que Lupe ya tenía mareos y vómitos antes de que Elías la

después de que Elías la violara por primera vez; y con las líneas que siguen a continuación la novela termina:

“- Es tuyo, Juana – dijo José Alberto –. Es tu herencia.

Adelina respiró la esencia del mar. El olor le recordaba a Sebastián.

Él le dijo que la esperaría.

Juana volteó a mirar la luna fantasmal que ahora se estaba preparando para empezar una nueva jornada a través del cielo. Respiró profundamente y sintió el agua rociarle las piernas al chocar la ola contra las piedras.” (260)

Estas últimas líneas sugieren que la protagonista termina aceptando su identidad dual y ambigua. Ella cumple con la tarea de Juana, la de traer a su padre de regreso y de juntar a su familia, y la presencia de José sugiere que ella no borrará su pasado como lo hizo en los últimos 19 años.²⁴ Con el cumplimiento de esta tarea, la protagonista recupera su identidad como Juana, la mexicana, y por eso su hermano la reconoce como tal. No obstante, el recuerdo de Sebastián indica que su futuro no está en México sino en Estados Unidos, donde también se encuentra su vida como Adelina. De este modo, se puede inferir que la protagonista finalmente acepta las dos caras de su identidad meXicana: la de mexicana y la de chicana; por lo que ella ha adquirido una nueva consciencia mestiza. Se debe indicar también que, en esta última parte, la voz narrativa se refiere a la protagonista con sus dos nombres por primera vez en el mismo capítulo, corroborando así, como diría Anzaldúa, que “nothing [is] rejected, nothing [is] abandoned;” y la

violara por primera vez, y Juana nota que cuando su hermano nació era “muy grande” para ser sietemesino (51 y 85).

²⁴ Ella también cumple con el deseo de Adelina, el de dejar la prostitución y reunirse con su hermano, ya que, con la identidad de Adelina, deja de prostituirse al llegar a Los Ángeles, y años después se reúne con su hermano (199).

imagen de tranquilidad que el mar retrata sugiere que la protagonista, en medio de esta ambigüedad, es por fin libre. Finalmente, esta tranquilidad también indica que, para la mujer meXicana, la aceptación de su identidad ambigua fronteriza puede ocurrir en México, con lo cual Grande propone una vez más que las experiencias fronterizas no son propias de un solo lado de la frontera.

Reyna, la protagonista de *La distancia entre nosotros*, también sufre de pérdidas ambiguas relacionadas a la migración; no obstante, en este caso, la pérdida ambigua más saltante es la de su mexicanidad. “El Otro Lado [...] se llevó” a su padre cuando tenía dos años, y a su madre a los cuatro (3).²⁵ Como en *A través*, la ambigüedad de esta pérdida en *La distancia* es obvia desde el comienzo de la historia, pues Reyna comenta que muchos hombres “encontraban nuevas esposas [en El Otro Lado] y otros desaparecían por completo,” lo cual explica el júbilo de su madre cuando su esposo paga para que ella “cruce con papeles prestados” dos años después de su partida (8). Si bien la madre ya no siente la ausencia del padre como una pérdida ambigua porque sabe que se reunirá con él, para los hijos esta pérdida sí es ambigua, y por eso Reyna teme que sus padres no regresen (12). Aunque Reyna entiende que sus padres “[la] dejaron porque [la] amaban demasiado,” la angustia y preocupación que siente por no saber si su familia volvería a reunirse no la dejan tranquila (24).

Al igual que Juana, Reyna también aprende sobre las diferencias entre México y Estados Unidos desde temprana edad. Antes de la partida de Mami, Reyna escucha que ella va a viajar con “papeles prestados” porque su padre “no [la] quiere poner en peligro alguno” (8). Luego de esta partida, los niños del pueblo comienzan a llamarla

²⁵ El padre de Reyna se va a El Otro Lado porque no encuentra un trabajo estable, y anhela construir una casa de material noble para sus hijos.

“huerfanita,” aun cuando muchos de ellos técnicamente también son “huerfanitos” porque sus progenitores también se habían ido a El Otro Lado, y por eso ella considera a Estados Unidos como “un poder que se lleva a los padres” (4 y 19). Reyna también reflexiona en que sus padres emigraron “persiguiendo un sueño: construimos una casa,” sueño que jamás se cumpliría si se quedaban en México debido a “la inestabilidad económica” (6). Entre conversaciones de adultos, Reyna escucha que “El Otro Lado es un lugar hermoso. Cada calle está pavimentada [...] no hay mosquitos chupándole la sangre a uno [...] no hay basura en las calles como aquí en México” (50). Al igual que Juana, Reyna también, desde México, no sólo ya conoce de la abundancia que existe en El Otro Lado y de los peligros que implica cruzar la frontera sin documentos, sino que también vive una lucha interna y ambigua al no saber si su familia volverá a estar junta. Tres años después la madre regresa brevemente, pero sus hijos no la reconocen porque llega vestida como “una estrella de la televisión,” y porque trae a Betty, su hija nacida en Estados Unidos, una niña tan bien alimentada que Reyna piensa como “nunca antes había visto a un bebé de aspecto tan saludable” (76). Estas conversaciones, y las reflexiones que Reyna hace sobre ellas, sugieren que, a pesar de su corta edad, ella entiende que las diferencias económicas y sociales que existen entre México y los Estados Unidos pueden motivar a los adultos que emigran a no querer volver a México, generando así una pérdida ambigua en sus familias. Esta ambigüedad no se debe al “struggle of borders” que Anzaldúa identifica en su identidad mestiza, pero sí al “struggle of borders” nacido de las diferencias económicas, sociales y geopolíticas que existen entre México y Estados Unidos, y a la ambigüedad con que dichas diferencias alteran la relación entre los

miembros de la familia Grande, por lo que se puede ver claramente que Reyna también empieza a concebir experiencias fronterizas desde México.

Eventualmente, el padre regresa, y se lleva a sus hijos a El Otro Lado, con lo cual Reyna sufre una nueva pérdida ambigua, no la de un ser querido sino la de su “mexicanidad” y su identidad anterior.²⁶ A los pocos meses de llegar, Reyna retoma sus estudios primarios, y en su primer día de clase el profesor le informa que “a partir de ahora [es] Reyna Grande” y no “Reyna Grande Rodríguez,” porque “en este país sólo usamos un apellido.” Ante esto, Reyna reflexiona: “No era fácil tener que borrarla [a Mami] de mi nombre. ¿Quién soy yo ahora, entonces?” (188-9). Se debe mencionar que desde el inicio de esta obra, la voz narrativa revela que para la protagonista existe una relación directa entre Mami y México. Esta voz comenta que Mami enterró el cordón umbilical de Reyna bajo la tierra de su choza en Iguala después de dar a luz, para que sin importar “a dónde la vida se la lleve, ella no olvidará jamás de dónde vino,” creando así un lazo “para siempre” (23). Por eso, durante su niñez, Reyna constantemente visita la choza donde nació, tocándose el ombligo para recordar a su madre (38). Ahora en Estados Unidos, y a pesar de compartir con su clase la historia de su cordón umbilical y afirmar que, aunque “vivía lejos de Mami y [su] país, no [...] había olvidado de dónde venía,” Reyna también constantemente se pregunta: “¿A dónde pertenezco? ¿Pertenezco a este lugar? ¿Pertenezco allá? ¿Pertenezco a algún lugar?” (237 y 192). Si bien, en este momento, Reyna no afirma que ha perdido su “mexicanidad,” estas interrogantes

²⁶ El cruce fronterizo de Reyna y sus hermanos será analizado en la segunda parte de este capítulo. La protagonista no define explícitamente qué es la mexicanidad para ella, pero se vale de este vocablo para referirse a las características visibles, como los rasgos físicos, la manera de hablar español, la ubicación geográfica, y el mismo estilo de vida, que las personas en los dos países evalúan para determinar si una persona es mexicana o no (271).

sugieren que ella ha perdido su sentido de pertenencia a México, un sentido que anhela recuperar, lo cual se constata por la frecuencia con la que se toca el ombligo para recordar el lugar en donde nació. Esta pérdida del sentido de pertenencia a México expresa un tipo de pérdida ambigua, ya que, usando las palabras de Pauline Boss, México está “physically absent, but kept psychologically present,” y por eso Reyna “does not know how to think [and] continue[s] to hope” (554).

En 1993, ocho años después de su llegada a Estados Unidos, la protagonista regresa a México por primera vez, en donde se da cuenta que está perdiendo su mexicanidad. A pesar de estar emocionada con la idea de retornar, ella también admite que el “anhelo [por su] país de origen no era tan fuerte como solía ser” (303).²⁷ Al llegar a Iguala, ella siente que los lugareños la miran y tratan de manera diferente, y se da cuenta que habla español “como pocha” porque “no dejaba de tropezar[se] con sus palabras”.²⁸ Reyna también lamenta que “para la gente [de Iguala] ya no era una de ellas [porque] ya no se le consideraba lo suficientemente mexicana,” y por eso afirma que cuando dejó Iguala, aparte de perder su conexión con los igualtecos, también “había otra cosa que había perdido” (307-9). Si bien la protagonista no dice explícitamente qué es esa “otra cosa” que ha perdido, su lamento al darse cuenta de los cambios en sí misma y de cómo la gente la percibe sugiere que esta “otra cosa” es su mexicanidad. Además, inmediatamente después de notar esta pérdida, Reyna se enfurece con su hermana Mago,

²⁷ Los Grande se acogen a la ley de amnistía aprobada por el presidente Reagan en 1986, y reciben sus tarjetas de residencia en 1990. Reyna no regresa a México hasta 1993 debido a la falta de interés por parte de su padre (251).

²⁸ Anzaldúa explica que “[a] pocho is an anglicized Mexican or American of Mexican origin who speaks Spanish with an accent,” y quien es percibido por la sociedad mexicana como un “cultural traitor” por hablar “the oppressor’s language,” lo cual explica por qué desde su llegada Reyna no es vista como una mexicana más (77-8). Angela Valenzuela, en *Subtractive Schooling* (1999), explica que, cuando se habla de mexicanidad, hay “[a] presumed association between the ability to speak Spanish and the possession of a Mexican identity” (168).

porque a Mago no sólo “ya no le importaba México,” sino porque también lo borraba de su discurso al preferir expresarse en inglés, un inglés “sin acento.” Estas premisas sugieren que Reyna enfrenta una nueva crisis: por un lado, sabe que ha perdido su mexicanidad, pero por otro lado no quiere “borrar a México por completo” como lo hace Mago (310). Esta crisis no sólo refleja una pérdida ambigua en la protagonista, sino también la lucha contradictoria de fronteras que Anzaldúa explica, una lucha en donde la protagonista lamenta ya no ser percibida como mexicana pero tampoco se siente estadounidense.²⁹ No obstante, a diferencia de Anzaldúa, el conflicto de fronteras en Reyna no ocurre físicamente en Estados Unidos ni en la zona fronteriza sino en Iguala de la Independencia, con lo cual Grande sugiere que esta crisis de identidad fronteriza, esta lucha interna, también puede ocurrir en México.³⁰

La protagonista lleva esta lucha interna consigo por muchos años más, incluso hasta la universidad, donde una maestra de inglés la motiva a leer obras de escritoras latinas, chicanas, y mexicanas, literatura que Reyna desconoce hasta este momento.³¹ Entre las líneas de Sandra Cisneros, Laura Esquivel y otras, Reyna encuentra “personajes que vivían un mundo similar al [suyo]” y “gente que [la] entendía,” lo cual la motiva a convertirse en escritora (330 y 336).³² No es hasta el epílogo de esta obra donde Reyna

²⁹ Este sentimiento de tener una “identidad dividida” acompaña a Reyna por muchos años, incluso cuando comienza sus estudios universitarios (*La búsqueda* 37).

³⁰ Se debe señalar que Iguala de la Independencia es una ciudad ubicada en el centro de México, en donde no sólo se proclamó a México como país independiente por primera vez, sino también el lugar donde se confeccionó la primera bandera de México. De este modo, se puede argüir que, en *La distancia*, las experiencias fronterizas no son propias de la frontera, sino que éstas también se pueden manifestar en el mismo corazón de México.

³¹ La importancia de Diana Savas, la maestra de inglés, se estudiará en detalle en la última parte de este capítulo.

³² Se debe resaltar que, en *La distancia*, Grande no menciona haber leído la obra de Gloria Anzaldúa mientras estudiaba en Pasadena City College; no obstante, es importante mencionar que la literatura que ella lee durante este periodo viene de los libros que su maestra de inglés le prestaba o regalaba, por lo que Reyna no escogía ni las obras ni las autoras que leía.

finalmente acepta su identidad ambigua diciendo: “Los Estados Unidos es mi hogar [...] pero mi cordón umbilical fue enterrado en Iguala, y nunca me he olvidado de dónde vengo. Yo me considero mexicana-americana, porque soy de ambos lugares [...] Y mi escritura es el puente que los conecta a ambos” (352). Russell Rodríguez arguye que muchos chicanos y mexicanos en Estados Unidos preservan y promueven su mexicanidad a través del folklore y proyectos culturales, porque es en medio de estas tradiciones que ellos establecen una esencia de mexicanidad (344). A través de la escritura, una forma de expresión artística, Grande logra construir su propio concepto de mexicanidad estadounidense, llevándolo más allá de los límites geográficos y lingüísticos, para así incluir a millones de mexicanos y meXicanos, quienes como ella no anhelan “borrar a México” de sus vidas. Con esta construcción, ella es capaz de establecer una esencia de mexicanidad, superando la pérdida ambigua que la aquejaba, y con ello finalmente acepta la ambigüedad de su identidad fronteriza.

Con la adquisición de una nueva consciencia mestiza, Juana/Adelina y Reyna, las protagonistas de estas dos obras, logran no sólo aceptar la ambigüedad de sus identidades, sino también unir las diferentes experiencias mexicanas y chicanas. Ambas mujeres inician sus respectivos viajes en México, donde conciben experiencias fronterizas relacionadas a la pérdida ambigua de sus padres debido a la migración, experiencia común para la mayoría de igualtecos. En Estados Unidos, la pérdida ambigua en las protagonistas gira en torno a sus propias identidades duales, experiencia común en la mujer chicana como lo sostiene Gloria Anzaldúa. Además, la crisis de una identidad ambigua, como se explicó líneas arriba, ocurre en ambos países, y ambas mujeres terminan aceptando dicha ambigüedad sin borrar su mexicanidad. Con esto se ve que

Reyna Grande retrata una nueva consciencia mestiza, más mexicana que la de Anzaldúa, que trasciende fronteras geográficas y culturales, creando así un puente que conecta experiencias mexicanas y chicanas dentro de un mismo personaje. Por lo tanto, el *Bildungsroman* femenino meXicano que Grande presenta resalta, entre otras cosas, una nueva consciencia mestiza transnacional.

Si bien las protagonistas de Roberta Fernández y María Amparo Escandón también navegan por la frontera y adquieren una consciencia mestiza, esta consciencia no puede catalogarse como transnacional. Nina Glick Schiller, una pionera en estudios transnacionales, define el transnacionalismo como “the processes by which immigrants build social fields that link together their country of origin and their country of settlement [...] develop[ing] identities within social networks that connect them to two or more societies simultaneously” (1-2). Las dos protagonistas de Grande no sólo son inmigrantes que construyen campos sociales – Juana/Adelina a través de su labor como trabajadora social con inmigrantes, y Reyna a través de su escritura – sino que también desarrollan identidades meXicanas, las cuales, como ya se mencionó, conectan las experiencias chicanas y mexicanas por igual. Por el contrario, como vimos en el segundo capítulo del presente estudio, Nenita, la protagonista de Fernández, a pesar de conectar experiencias chicanas y mexicanas en el arte y la escritura, no es inmigrante, y muchas de las vivencias que narra no son suyas sino de las mujeres mexicanas y chicanas que la rodean, por lo que su percepción de dichas vivencias está limitada por su posición de observadora. De manera similar, como se mostró en el tercer capítulo de esta tesis, las protagonistas de Escandón tampoco son inmigrantes, y si bien logran adoptar nuevas identidades, éstas no están relacionadas a la identidad nacional, cultural, lingüística o

fronteriza de las protagonistas, sino más bien a la dualidad entre la madre virtuosa y la prostituta en *Esperanza*, y entre la hija abnegada y la mujer autónoma en *Libertad*. De esta manera, tomando en cuenta la definición de transnacionalismo de Glick Schiller, se sostiene que la adquisición de una nueva consciencia mestiza en las protagonistas de *Fernández y Escandón* no es de la misma índole transnacional como sí lo es en las protagonistas de *Grande*.

Sonia Saldívar-Hull, en su introducción a la segunda edición de *Borderlands*, explica que luego de la adquisición de una nueva consciencia, la mujer mestiza “cannot remain within self,” por lo que debe practicar activismo (12).³³ Al referirse a activismo, Grande sostiene que por su naturaleza misma como escritora inmigrante que cruzó la frontera ilegalmente, su activismo se traduce principalmente en su escritura (“A Conversation”). Esto explica por qué opta por crear protagonistas que son agentes de cambio. A lo largo de su viaje, la protagonista de *A través* empodera a las mujeres que encuentra en su camino. Juana convence a la chicana Adelina a que termine su relación tóxica y violenta con Gerardo; y luego de adoptar la identidad de Adelina, ella ayuda a las mujeres que buscan refugio en el albergue angelino donde se desempeña como trabajadora social. Incluso al final de su historia, ella logra reunir a su familia en México, y además cumple simbólicamente con el deseo de Adelina, el de dejar la prostitución y reunirse con su hermano, mostrándose a sí misma como una agente de cambio. Reyna, como la protagonista de *Fronterizas*, se vale de la escritura, el medio común por el cual las escritoras chicanas alzan sus voces y ejercen su activismo, para humanizar la experiencia de la inmigración indocumentada, y dar voz a los inmigrantes

³³ Revisar página 42, en el segundo capítulo.

indocumentados que usualmente tienen que vivir en las sombras. Sin embargo, su obra, como ella misma explica, no es “chicana,” porque una chicana “could never have written that [her memoir] because that wasn’t [a Chicana’s] experience” (“A Conversation”).³⁴ De este modo, Grande se vale de una tradición femenina chicana en Estados Unidos para compartir una historia que no es completamente mexicana ni chicana, sino meXicana, y con ello confrontar tanto las injusticias sociales y económicas en ambos países, como las políticas migratorias que crean circunstancias desesperadas y obligan a sus personajes, como a millones de mexicanos, a cruzar la frontera de manera ilegal.

Aparte de identificar el desarrollo de una nueva consciencia mestiza transnacional como una característica del *Bildungsroman* femenino meXicano de Grande, esta primera parte de este último capítulo también expande la teoría de la nueva consciencia mestiza de Anzaldúa, para así sugerir que las experiencias fronterizas de ambigüedad en torno a la identidad de la mujer mestiza no son propias del lado norte de la frontera, puesto que pueden también germinar y/o manifestarse en México. Además, esta sección también señala diferencias entre los *Bildungsromane* femeninos meXicanos de Grande y Escandón, puesto que el primero resalta el desarrollo de una consciencia mestiza transnacional y el carácter activista de las protagonistas mientras que el segundo no. De este modo, se concluye que el *Bildungsroman* femenino meXicano no puede ser encasillado en parámetros rígidos, ya que al describir las vidas de mujeres que viven y se desplazan por estos dos países, incluye una gran variedad de experiencias, las cuales

³⁴ Grande comenta que Sandra Cisneros, luego de leer *La distancia entre nosotros*, le dijo: “I wish I could have written that book.” Grande, reflexionando sobre esta conversación, afirma que una chicana como “Sandra Cisneros could have never written that [her memoir] because that wasn’t her experience.” Con esta afirmación, Grande sugiere que las escritoras chicanas, por el hecho de gozar de la ciudadanía estadounidense, son ajenas a la experiencia migrante de la mujer meXicana (“A Conversation”).

difieren de acuerdo a la edad, nacionalidad, modo de cruzar, y otras divisiones sociales que informan las vidas de sus protagonistas.

III. MeXicanas portadoras y frontera repetitiva como espacio de resistencia y formación

“Because I am a border crosser, the Mexican-American border defines me in every single way [...] the border came into my life when I was two years old” (“A Conversation”). Con estas frases Reyna Grande explica la influencia que la frontera ejerce en su vida, pues ella tenía dos años cuando su padre decidió embarcarse hacia Estados Unidos, cambiando drásticamente la dinámica familiar para siempre. Esta influencia es evidente en su obra, puesto que, como hemos visto, sus protagonistas no sólo ven a sus padres partir hacia el norte en busca de trabajo, sino que también ellas mismas cruzan esta línea divisora a temprana edad como indocumentadas. La influencia de la frontera en literatura fronteriza, chicana y mexicana no es novedosa; sin embargo, su presencia en la literatura femenina chicana se ha representado en muchos casos de manera metafórica, y en la literatura femenina mexicana recibe poco reconocimiento debido a que las voces femeninas ocupan un lugar subordinado en este género (Castillo 4-6).³⁵ De este modo, la presencia y la influencia de la frontera en la narrativa de Reyna Grande, la cual no pertenece completamente dentro de la literatura femenina mexicana ni la chicana, merece ser estudiada.

³⁵ Debra Castillo y María Tabuenca sugieren que la presencia de la frontera en la literatura chicana es más metafórica que geográfica debido a que las escritoras chicanas gozan de la ciudadanía estadounidense, por lo que, para ellas, la frontera no es necesariamente una barrera rígida, sino más bien una área porosa. Castillo y Tabuenca también sostienen que el lugar subordinado de las mujeres mexicanas en la literatura fronteriza del lado mexicano se evidencia en el hecho que ellas mayormente publican viñetas, cuentos y novelas cortas en periódicos, revistas y panfletos (3-4 y 7).

La frontera binacional ha sido explorada en los dos capítulos anteriores como un espacio de resistencia y liberación; sin embargo, la representación de este espacio en las novelas estudiadas hasta este momento se da de manera metafórica o en sinécdoque debido a su limitada presencia en las narrativas. Con esto en mente, la segunda parte de este capítulo arguye que, debido a su fuerte presencia en la narrativa de Grande, la frontera se presenta en estas obras como un ente tangible, cuyo cruce como un evento traumático se manifiesta repetitivamente en diferentes momentos y lugares en las vidas de las protagonistas, convirtiéndolas eventualmente en sus portadoras. Además, se sostiene que las protagonistas negocian constantemente sus identidades mientras llevan la frontera consigo, haciendo de ella un tercer espacio que finalmente se revela como un espacio de resistencia y formación.

Al analizar la literatura fronteriza, Jesús Benito y Ana Manzanar, en *Literature and Ethnicity in the Cultural Borderlands* (2002), arguyen que “the limits of the physical border extend beyond the actual U.S.-Mexico Border [...] and can reach the outskirts of a big city as in Sandra Cisneros’ *The House on Mango Street* or a decadent café in Helena Viramontes’ “The Cariboo Café,” lo cual indica que “the border repeats itself in different locations and times” (6).³⁶ Aunque Benito y Manzanar analizan obras de escritoras chicanas como las anteriormente nombradas, su estudio no incluye obras de autoras mexicanas ni meXicanas, ni explora el cruce fronterizo desde México, por lo que su argumento no describe necesariamente la representación de la frontera binacional en las obras de escritoras como Reyna Grande, cuyas protagonistas describen y viven los

³⁶ La literatura fronteriza que Benito y Manzanar analizan no es completamente chicana, ya que, a pesar de trabajar con autoras como Cisneros y Viramontes, su obra incluye a escritores como Tony Morrison, Harriet Wilson, y Cormac McCarthy.

eventos traumáticos que implica cruzar la frontera ilegalmente desde México. De este modo, Esperanza, en la novela de Cisneros, es una niña chicana que nunca cruza la frontera binacional; y la mujer centroamericana indocumentada en el cuento de Viramontes no es confrontada por los policías en el café por su estatus migratorio sino por secuestrar a dos niños; y además en dicho cuento no hay referencia explícita a la frontera física ni a los peligros que la protagonista posiblemente tuvo que enfrentar para llegar a Estados Unidos.³⁷ Con esto se argumenta que las fronteras que estas mujeres cruzan en estas dos obras son metafóricas y no físicas; y si bien estas fronteras sociales y de género pueden estar en relación con la frontera binacional, sus cruces y transgresiones en las narrativas no son consecuencias directas de ningún cruce fronterizo físico.

Teniendo estos postulados presentes, en la primera parte de esta sección se parte del argumento de Benito y Manzanas para argüir que las circunstancias en torno al cruce fronterizo de las protagonistas de Grande, como su estatus migratorio y los eventos traumáticos que viven, se presentan repetitivamente en diferentes momentos y lugares en sus vidas, convirtiéndolas así en portadoras de la frontera.

En *A través de cien montañas*, debido a que la narrativa no sigue un orden cronológico, la frontera está presente desde el inicio de la novela. En el primer capítulo, Juana/Adelina se encuentra en la frontera con un coyote entrado en años, escondiéndose de “la migra” y desenterrando a su padre de una “tierra [que] parecía no tener fin.” Mientras quita las piedras de la tumba de su padre, ella siente “un nudo en la garganta,” y con desesperación piensa que “quizá cuando él [esté] libre, ella también lo [estará]” (2-3).

³⁷ La mujer salvadoreña del cuento de Viramontes sufre de estrés postraumático debido a que perdió a su hijo pequeño durante la Guerra Civil. Ella se defiende de los policías en el café porque cree que los niños que lleva son realmente suyos, y quiere evitar que los hombres armados se los lleven.

Este inicio in medias res realza la infinidad y la omnipresencia de la frontera en la vida de la protagonista desde el comienzo de la historia, y también las emociones de angustia, y hasta miedo, por estar no sólo cerca de encontrar a su padre, sino también por estar en la frontera con “la migra” a sus espaldas y enfrentando a solas los peligros del desierto. La representación de la frontera en este capítulo no es metafórica sino real, lo cual indica que su presencia será un elemento narrativo importante en el resto de la obra.

La primera impresión que Juana tiene de la frontera es errónea, pero le ayuda a entender el esfuerzo que necesitará para llegar a California. Su padre, antes de partir, le había indicado que El Otro Lado está “al otro lado de las montañas [...] donde terminan los campos de milpa,” y por eso ella calcula que su padre no estaría muy lejos (29). Ella pone los ojos en las montañas cada vez que piensa en él, y en más de una ocasión corre hacia los campos de milpa para estar más cerca de ellas (66). Cuando finalmente decide ir en busca de su padre, Juana se da cuenta que “las montañas quedaban muy lejos;” sin embargo, eso no la detiene, y a pesar de la sed, el hambre, y los escalofríos, ella “camin[a] con los ojos enfocados en las montañas.” Desafortunadamente, ella se desmaya del cansancio, y al despertar mira un mapa y entiende que para llegar a Estados Unidos “tendría que cruzar [...] quizá cien [montañas] más” (102-6). Aunque con estas cien montañas, Juana posiblemente se refiere a la distancia entre Guerrero y Los Ángeles, esta analogía resalta la odisea de llegar a la frontera y cruzarla. Juana todavía no ha llegado físicamente a la frontera, pero ya está pensando en ella, y por eso entiende que llegar a El Otro Lado tomará mucho más esfuerzo que el que acaba de desmayarla.

Juana toma la decisión de cruzar esas cien montañas, y mientras se prepara averigua que debe viajar en tren y autobús para llegar a Tijuana, donde deberá pagarle a

un coyote para cruzar la frontera (114). Una vecina también le informa que “dos hombres murieron tratando de cruzar el río [...] pa’ El Otro Lado” (132). Cuando ya está en camino al norte, escucha a un hombre decirle a su hija que “aunque sólo sea tierra, la frontera representa una pared. Debemos entrar como ladrones” (145). A lo largo de este recorrido no hay ninguna referencia a Los Ángeles, o a la abundancia que existe en El Otro Lado, como sí la hay a la frontera, a su carácter obstaculizador, y al peligro que implica cruzarla sin documentos. Esta prioridad que se le da a la frontera durante el viaje, y no al destino final en sí, resalta otra vez su importancia en la narrativa, ya que está presente en todo momento. Se debe indicar que las obras analizadas en los dos primeros capítulos no comparten esta prioridad. La protagonista de Fernández, en el segundo capítulo, cruza hacia México dos veces, pero en el texto no existe referencia explícita a lo que sucede durante dichos cruces. Escandón, en el tercer capítulo, menciona que sus protagonistas cruzan sin problemas, sin prepararse para el viaje y sin pensar en los peligros que implica cruzar la frontera – Esperanza lo hace escondida en el auto de un juez respetable, y Libertad soborna a un oficial de migración mexicano. Esta diferencia se debe a que Juana, al igual que Grande, ve a su padre partir sin documentos hacia la frontera a temprana edad, y mientras lo espera escucha constantemente de los peligros que existen allá, por lo que la frontera ocupa un lugar esencial en su vida, lo cual se constata en la narrativa.

De manera similar, y debido a la familiaridad de la autora con el área fronteriza desde temprana edad, la representación del paso de su protagonista por dicha área difiere de las obras de Fernández y Escandón. Una vez en Tijuana, aunque pasa una noche en prisión y luego se hospeda en un prostíbulo, Juana sale a recorrer las calles de la ciudad

diariamente en busca de información sobre el paradero de su padre. De manera muy inocente, pues cree que lo va a encontrar al azar, ella camina por la avenida Revolución, la avenida más importante y antigua de Tijuana, con “gringas,” coyotes, y todo tipo de personas al lado, pasando tanto tiempo dentro del prostíbulo como fuera de él (193-4). Mientras Escandón se enfoca más en los espacios fronterizos cerrados, y Fernández en las relaciones familiares, Grande ubica a su protagonista tanto en los espacios cerrados como en los abiertos del área fronteriza.³⁸ Sergio Martínez, en su análisis de las dos obras de Escandón, sugiere que ella prioriza los espacios cerrados porque su propio conocimiento del espacio fronterizo es limitado, presentando así una realidad incompleta de Tijuana y Mexicali (“Estructura” 35). Grande, como inmigrante que cruzó la frontera ilegalmente cuando era una niña, no necesita servirse de espacios cerrados únicamente, y por eso representa una imagen más completa de la ciudad fronteriza.

Sin encontrar pistas sobre el paradero de su padre en Tijuana, la protagonista decide cruzar la frontera, la centésima de las cien montañas, acción que resalta una vez más la importancia de este espacio físico en la narrativa. Juana se une a un grupo de inmigrantes dirigido por un coyote, quien les da instrucciones, mira fijamente su reloj, y lleva provisiones para todos. Ella tiene hambre, sed, y “miedo de morir intentando cruzar la frontera,” pero camina con el grupo “en medio de una tierra desértica [en donde] no pu[ede] ver nada más que cactus y matorrales por muchas millas a la redonda” (205-11). En el camino encuentra a un hombre muerto, pero debe contener los gritos de angustia

³⁸ Las protagonistas de Escandón, cuando se encuentran en la frontera, pasan la mayor parte del tiempo en espacios cerrados – Esperanza en un prostíbulo tijuanaense y Libertad en una prisión mexicalense. Nenita, la protagonista de Fernández, realiza un viaje metafórico en la memoria de seis mujeres fronterizas, por lo que sus breves y poco mencionados tránsitos por el área fronteriza no son fundamentales para lograr su cometido.

para que la migra no la pueda oír. También debe esconderse de los helicópteros y las camionetas que patrullan el desierto. Desafortunadamente, cuando llega a El Otro Lado, es aprehendida por oficiales de migración (214-24). Después de haber escuchado historias sobre los peligros de la frontera por meses, peligros que las protagonistas de Escandón y Fernández no encuentran cuando la cruzan, Juana finalmente se enfrenta a ellos. La importancia del espacio fronterizo, y su cruce, en esta obra no sólo se refleja en el hecho de que Juana transita por la frontera, sino también en el hecho de que Reyna Grande le dedica el capítulo más largo de su novela a esta odisea – 20 páginas.

Después de este intento fallido, Juana intenta cruzar la frontera una vez más, pero ahora de una manera inusual, acto que la seguirá por el resto de su vida. Ella regresa a Tijuana, y al enterarse del asesinato de Adelina, quien nació en Estados Unidos, toma el acta de nacimiento de su amiga, “lo leyó por mucho tiempo [...] miró su imagen en el espejo y abrió la boca para hablar” y dijo en inglés “me llamo Adelina. Adelina Vásquez [...], y se dirigió a la frontera americana” (229). Al llegar a Los Ángeles, ella se compara con la luna, porque ésta “tiene dos caras [...] muestra una cara al mundo [...] pero su segunda cara [...] queda escondida [...] dos identidades. Dos lados de la misma moneda” (24). Esta comparación revela que a pesar de haber entrado a Estados Unidos como una nueva persona y con una nueva ciudadanía, la protagonista vivirá por el resto de su historia en medio de una frontera identitaria, tratando de ser Adelina, pero sin poder dejar a Juana atrás, y por eso cuando ya se establece en Los Ángeles, y se presenta al mundo como Adelina Vásquez, su prioridad sigue siendo encontrar a su padre (31). Tanto la comparación con la luna como la prioridad de la protagonista sugieren que las circunstancias en las que ella cruzó la frontera se presentan otra vez en Los Ángeles, pues

así como ella se presentó como Adelina Vásquez en la garita de control de San Ysidro con la intención de buscar a su padre en California, ahora ella también se presenta con la identidad de Adelina en Los Ángeles, como si ella llevara la frontera consigo hasta esta ciudad.³⁹

Estas circunstancias se presentan frecuentemente en el camino de Juana/Adelina, obligándola a recordar lo que pasó en su vida hasta llegar a Los Ángeles, revelando así síntomas de trauma. Desde que cruzó la frontera hacia el norte, ella es Adelina, y por eso evita hablar de su pasado cada vez que se relaciona con alguien (47, 100, 107, 118 y 136). No obstante, la identidad de Juana, aunque escondida, está presente en todo momento, y por eso busca a su padre incansablemente (88, 94, 107, 159, 164 y 173). Además, ella “siempre se [ha] sentido culpable de usar el acta de nacimiento de la verdadera Adelina para cruzar la frontera, para asistir a la universidad, para obtener un trabajo” (232). Ella describe esta culpa, su pasado en México, y la búsqueda de su padre como “demonios que la persigu[en]” y le impiden “finalmente dormir,” lo cual explica por qué todas las noches toma píldoras para poder conciliar el sueño (12, 47 y 166). Esta culpabilidad, intranquilidad, silencio y el sentirse perseguida son algunas consecuencias de trauma, concepto que Cathy Caruth, en *Trauma and Experience* (1995), define como “the event [that] is not assimilated or experienced fully at the time, but only belatedly, in its repeated possession of the one who experiences it” (4). Juana tiene doce años cuando su hermana muere ahogada y su padre parte para El Otro Lado, trece cuando se embarca para Tijuana, y quince cuando llega a Los Ángeles como Adelina. En todo este tiempo

³⁹ En la novela no se narra el momento en que Juana entra a Estados Unidos con el acta de nacimiento de Adelina. No obstante, se asume que lo hizo por la garita de control de San Ysidro, pues ésta es la única forma de cruzar la frontera legalmente desde Tijuana.

Juana ha tenido que encargarse de su madre, luego planear su partida al norte y después prostituirse mientras busca a su padre, lo cual indica que ha estado en constante trajín sin poder procesar ni lidiar con los eventos traumáticos que ha sufrido, por lo que tiempo después estos traumas, usando las palabras de Caruth, “return to haunt the survivor” (*Unclaimed* 4). Esto quiere decir que los hechos trágicos que la protagonista ha vivido desde la muerte de su hermana hasta su llegada a Los Ángeles con una identidad que no le corresponde siguen latentes en su psiquis, dejando al descubierto un pasado traumático.

El trauma que sufre la protagonista la persigue en todo momento, y una de sus manifestaciones está conectada a los ojos de dos personajes: Adelina Vásquez y Sebastián Luna. Cuando Juana conoce a Adelina, nota inmediatamente que sus ojos “eran de un verde oscuro, recordándole [...] al río de su pueblo” (172).⁴⁰ Además, Juana “se concentra en mirar los ojos verdes de Adelina” cuando ésta la maquilla y la prepara para su primera noche como prostituta (189). Carolyn González analiza este fragmento para sugerir que “through the quotidian act of applying makeup, [...] Adelina is ‘authoring the image’ her friend ‘presents to the world.’ This way, the two characters start to become one.” Por lo tanto “this passage shows how, for Juana, the way home lies in Adelina’s eyes,” lo cual “hints at the future transformation that will guide her” (120).⁴¹ El análisis de González expande el significado que los ojos verdes de Adelina tienen, pues sugiere que además de recordarle su pasado traumático, ellos también son ventanas que ofrecen un preludio al futuro, en el cual Juana se vale de la identidad de Adelina para cruzar la

⁴⁰ Cuando Juana observa los ojos verdes de Adelina, se acuerda del río de su pueblo, en donde su madre lavaba ropa mientras ella y su padre jugaban (188). Además, este es el río que se desborda y causa la inundación en la que muere su hermana (6).

⁴¹ “Crossing Borders Through Prostitution: *Esperanza’s Box of Saints* by María Amparo Escandón and *Across a Hundred Mountains* by Reyna Grande.” En este análisis, González cita al artículo “Mirrors and Masks: Female Subjectivity in Chicana Poetry” de Laura Gutiérrez, quien sostiene que “[in] the application of makeup, [a woman] has a hand in authoring or defining the image that she presents to the world” (120).

frontera.⁴² Sebastián Luna, el médico que pretende a Juana/Adelina en Los Ángeles, también tiene los ojos verdes; y después de conocerlo, ella recuerda “la manera en que sus ojos verdes la habían mirado” (64). Si bien no hay referencia explícita a que los ojos verdes de Sebastián sean un recordatorio de Adelina para la protagonista, es importante mencionar que la voz narrativa en ningún momento resalta el color de ojos de los otros personajes, por lo que al acentuar los ojos verdes de Adelina y de Sebastián, esta voz crea una conexión entre estos personajes y la protagonista. Bessel van der Kolk, en “The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma,” sostiene que “when one element of a traumatic experience is evoked, all other elements follow automatically,” por lo que ese elemento “trigger[s] the traumatic memory” (163). En esta novela, los ojos verdes son uno de los elementos que desencadenan memorias traumáticas en la protagonista, pues ella “siente ahogarse dentro de los ojos verdes del Dr. Luna” cuando él la mira (117). Para la protagonista, los ojos de Sebastián no son sólo un recordatorio del trauma de ver a su hermana ahogada en el río de aguas verdes y las consecuencias de esta trágica muerte, sino también un recordatorio constante de Adelina y, por ende, de la culpa que siente por haber usado la identidad de su amiga para cruzar la frontera y vivir en El Otro Lado. Estos recordatorios constantes explican por qué a Juana/Adelina “le asustaba la manera en que sentía en presencia del doctor” (88). La referencia frecuente que se hace a los ojos de estos personajes indica que ellos desencadenan memorias traumáticas del pasado en la protagonista, desde su vida en Guerrero hasta su odisea por cruzar la frontera, mostrando que estos eventos traumáticos, como diría Caruth, “return to haunt the survivor.”

⁴² El análisis de González también explica por qué Juana no siente que “estuviera mirando los ojos de una extraña [...] cuando miraba los ojos verdes de Adelina (178). Juana no siente que Adelina fuera una extraña porque en un futuro cercano ellas se convertirán en un mismo personaje, cuando Juana cruce la frontera, y viva en El Otro Lado, con la identidad de Adelina.

Cuando la protagonista regresa a México con las cenizas de su padre, un hombre le pregunta en el autobús sobre su origen nacional. Ella no responde porque “no sabía qué decir. Era de aquí, y al mismo tiempo no lo era. ¿Cómo explicarle?” (55). Esta cita revela que las circunstancias de su cruce fronterizo, y por consiguiente el trauma que lleva, se presentan ahora en México, ya que cruzó hacia el sur como Adelina Vásquez, pero todavía se siente culpable de usar esta identidad, y por eso no sabe qué responder. Como se vio en los párrafos anteriores, Juana en su camino a Tijuana encuentra a diferentes personas que le informan sobre los peligros de la frontera antes de cruzarla, y ahora de regreso a México, al igual que en Los Ángeles, encuentra personas que le incitan a recrear en su mente, o recordar, las circunstancias de su cruce fronterizo luego de adoptar la identidad de Adelina. De este modo, usando las palabras de Benito y Manzanos, los límites de la frontera mexicano-estadounidense se extienden más allá de su ubicación geográfica para repetirse y alcanzar a la protagonista en diferentes partes de Estados Unidos y de México, convirtiéndola así en una portadora de la frontera, ya que la frontera llega a ser una cicatriz en su psiquis que se manifiesta en sus dos identidades.

Reyna, la protagonista de *La distancia entre nosotros*, también es una portadora de la frontera como Juana/Adelina; pero en su caso, la frontera que ella lleva consigo no sólo está en su mente y en sus memorias, sino que también se manifiesta en las personas y en las instituciones que moldean su vida.⁴³ Durante su infancia, ella escucha frecuentemente sobre los beneficios que les esperan a quienes logran cruzar la frontera hacia El Otro Lado: un lugar hermoso, sin mosquitos ni basura, en donde abunda el

⁴³ Esta diferencia se debe a que Grande intenta distanciarse de la protagonista de su novela, ya que su intención no era escribir una novela autobiográfica; mientras que en su libro de memorias cuenta su historia personal para explicar cómo la migración afectó a su familia (“A Conversation”).

dinero (50).⁴⁴ Estos beneficios contrastan con la situación en Iguala: recesión económica y pobreza, moscas revoloteando en basura, niños delgados con barrigas infladas, etc. (69-70). La diferencia entre estos dos lugares se manifiesta más claramente cuando Mami regresa a México y trae consigo a Betty, su bebé que nació en Estados Unidos. Mami “parecía una estrella de televisión” por la ropa y el maquillaje que llevaba, y Betty estaba bien vestida y tan “gordita” que Reyna “nunca antes había visto a un bebé de aspecto tan saludable” (76). A pesar de estar contenta con el regreso de su madre, Reyna admite que Mami “no era la misma mujer que se había marchado,” pues estaba “distante e indiferente” con sus hijos (83 y 95). Con el retorno de su madre, Reyna puede echarle un vistazo a esa mejor vida; no obstante, no puede formar parte de ella debido al rechazo de su madre, y por no ser ciudadana estadounidense como su hermana. Reyna no entiende este rechazo como una frontera necesariamente, pero la actitud de su madre le impide acercarse a ella, y poder disfrutar, al menos brevemente, de esa mejor vida. En otras palabras, Mami y Betty traen un pedazo de El Otro Lado consigo, y con ello también traen la frontera hasta Iguala, frontera que las separa de Reyna porque ella no la puede cruzar.

Dos años después, Natalio, el padre de Reyna, regresa, y ella y sus hermanos finalmente se embarcan hacia El Otro Lado.⁴⁵ En sus tres intentos, Reyna y sus hermanos viven en carne propia los peligros de cruzar la frontera ilegalmente. Ellos encuentran un cuerpo sin vida entre los arbustos, sienten el miedo de ser descubiertos y devueltos a

⁴⁴Al llegar a El Otro Lado, los inmigrantes admiten que “los dólares no eran tan fáciles de ganar como lo contaba la gente” (7).

⁴⁵ Natalio regresa porque Mago, la hermana mayor de Reyna, le escribe una carta muy emotiva explicándole que ella y sus hermanos “no pueden soportar más esa vida [que llevan]” y que desean volver a verlo (153). “Esa vida” se refiere al continuo abandono y rechazo de su madre, y la pobreza en que viven.

Tijuana otra vez, padecen de sed, miedo, hambre y cansancio durante todo el recorrido, y se esconden de los helicópteros que los acechan constantemente.⁴⁶ Estas vivencias generan un trauma que afecta a la protagonista posteriormente, ya que como Grande misma lo explica: “the trauma of immigrating didn’t stop when I crossed the border” (“The Trauma”). Afortunadamente, logran cruzar a El Otro Lado, aunque tienen que esconderse en el auto del coyote, y “permanecer fuera de vista” para no ser descubiertos al pasar por los puestos de control fronterizo en Chula Vista, por lo que “el peligro no había terminado” (170-4). Aparte de mostrar los peligros que la protagonista debe encarar en la frontera, este pasaje de la obra también señala lo que Mike Davis, en *Magical Urbanism: Latinos Reinvent the US City* (2000), llama “second border [...] the checkpoints that blockade the major Interstate freeways [and] intend to intercept coyotes smuggling immigrants into Los Angeles” (59). Aparte de mostrar la flexibilidad de la frontera, pues ahora se expande hasta Chula Vista a manera de puntos de control, este “second border” también ofrece un preámbulo a lo que será el futuro de Reyna en Estados Unidos, un futuro en el cual la frontera, la manera cómo la cruzó y el trauma que nació de este cruce, se presentarán constantemente en su vida.

Una de las primeras manifestaciones constantes de la frontera y del trauma que nació de cruzarla se da en Los Ángeles tres meses después de su llegada cuando Papi les advierte: “no le digan a nadie que están aquí ilegalmente,” porque si lo hacen “le pueden decir adiós [a Estados Unidos]” (181). Estas advertencias se convierten en amenazas

⁴⁶ El tránsito de Reyna y sus hermanos por la frontera se asemeja mucho a la descripción que la autora hace del tránsito por la frontera de la protagonista de *A través*. Esta semejanza se debe, como lo explica la misma Grande, a que sus novelas “are very personal, and the material [she] writes about is drawn from [her] own experience (Olivas).

cuando Papi empieza a decir cosas como: “si no [sacan buenas notas], no voy a esperar a que la migra los deporte. ¡Yo mismo los voy a enviar de vuelta a México!” (182). En una oportunidad esta amenaza va seguida de una memoria traumática, ya que después de ser amenazada por Papi, Reyna escucha un helicóptero cerca de su departamento y piensa “que estaba de vuelta en la frontera [...] tratando de esconderse,” y siente miedo al pensar que si no hubiera cruzado habría perdido la oportunidad de estar con su familia (183). Estas amenazas se repiten, por lo que Reyna controla su comportamiento para “no ser deportad[a] por Papi;” y cuando cree que ha fallado tiene miedo y se pregunta: “¿y si finalmente decide mandarme de vuelta a México?” (215 y 224). Las amenazas de Papi moldean el comportamiento de Reyna y despiertan sus memorias traumáticas, forzándola a actuar con cautela y a vivir “demasiado asustada” porque él está siempre al acecho (182). Geográficamente Reyna ya no se encuentra en la frontera, sin embargo, su padre la obliga a esconderse y a actuar con miedo de ser deportada, de manera similar a como ella tuvo que ocultarse en el auto del coyote al pasar por los puntos de control en Chula Vista para no ser descubierta. Mike Davis identifica únicamente a las instituciones federales armadas, como Border Patrol, como una segunda frontera; no obstante, Grande, con la figura de Papi, sugiere que las personas civiles también pueden crear segundas fronteras en un nivel doméstico. Si bien existen diferencias entre Border Patrol y Papi, no se puede negar que Papi, a los ojos de Reyna, tiene el poder de deportarla si así lo desea, por lo que él actúa como un portador de la frontera; y como tal, despierta las memorias traumáticas de su hija, trayendo la frontera y los puntos de control consigo hasta su departamento en Los Ángeles.

A medida que los meses pasan, Reyna también encuentra un “third border.” Mark Davis explica que la tercera frontera “polices daily intercourse between two citizen communities,” y se presenta en forma de barreras físicas, como los muros que dividen vecindarios, y barreras invisibles, como la gentrificación y las tarifas que restringen el uso de espacios públicos. “Invisible to most Anglos, [the third border] slaps Latino communities across the face,” y muestra que “borders tends to follow working-class Latinos wherever they live and regardless of how long they have been in the United States” (60-5). Aunque Reyna vive en Highland Park, un barrio latino del norte de Los Ángeles, una ciudad conocida por los sistemas de discriminación que la dividen como el “redlining” y la gentrificación, la tercera frontera, en esta obra, se manifiesta más claramente en el sistema educativo.⁴⁷ En su primer día en Aldama Elementary, Reyna es colocada en una mesa en la esquina del salón con otros niños inmigrantes hispanos que no hablan inglés, separados del resto de la clase. Ella se frustra porque no entiende lo que la maestra Anderson dice y porque las lecciones del maestro López, el asistente de Anderson a cargo de la mesa de Reyna, son bastante simples. Esto la hace sentirse “como una fuereña en [su] propia clase” (189). Poco después, ella participa en una competencia de cuentos, y tiene la opción de escribir el suyo en español. Desafortunadamente, a pesar de que Reyna trabaja duro para pulir su libro, Anderson sólo “[lo] hojeó en un abrir y cerrar de ojos,” descalificándolo en el acto. Los ojos de Reyna “arden en lágrimas” cuando nota que “de los [libros ganadores] ni siquiera uno fue escrito por los chicos que

⁴⁷ En 1939 el gobierno de Los Ángeles diseñó un mapa “that would crystallize discriminatory lending practices and reinforce racial and class bias in home ownership [...] This housing policy played a critical role in shaping Los Angeles communities in the 20th and 21st centuries” (Reft). Si bien Reyna menciona que su barrio es mayormente latino de clase obrera, ella no explora cómo el “redlining,” las fronteras invisibles creadas en 1939, afectan su movilidad y la economía familiar.

no hablaban inglés” (237-9). Teniendo en mente que tradicionalmente las escuelas mantienen la estratificación social y el estatus quo al clasificar a los estudiantes por sus habilidades y desempeño, se puede argüir que la maestra Anderson crea una tercera frontera en su aula.⁴⁸ Esta tercera frontera está presente desde el momento que Reyna entra a su aula por primera vez, y nota la separación entre dos comunidades: los niños inmigrantes que no hablan inglés, y el resto. Esta frontera es invisible para la maestra Anderson, pero la falta de pertenencia que Reyna experimenta, y su posterior desilusión al ver que su arduo trabajo fue en vano, se siente, como diría Davis, como “a slap across the face.”

Aunque a primera vista esta tercera frontera es sólo lingüística, pues Grande enfatiza la lengua materna de los dos grupos sin mencionar su estatus migratorio, la división que genera entre los estudiantes, y sus consecuencias, cumple una función similar a la frontera binacional. Una de las primeras diferencias que Reyna nota entre los dos grupos es el nivel de voz. López les pide a sus estudiantes que bajen la voz para que no interrumpen a la maestra Anderson, mientras que Anderson y el resto de estudiantes hablaban en voz alta, dificultando la comunicación en la mesa de los hispanohablantes (189). Esta diferencia se manifiesta en forma de una frontera; por un lado, los estudiantes favorecidos por el sistema educativo que tienen el derecho de expresarse libremente y de ser escuchados; y, por otro lado, los estudiantes en desventaja como Reyna, que deben callar y volverse invisibles. Más adelante, un grupo de estudiantes angloparlantes de la clase de Mago, a quienes ella intenta acercarse, les tiran piedras a Reyna y a sus

⁴⁸ Pierre Bourdieu, en *Reproduction in Education, Society, and Culture* (1990), sostiene que, a pesar de operar bajo principios de equidad, “the education system [...] only contributes to disguise, and thus legitimize, in a more subtle way, the arbitrariness of distribution of power and privileges” (x).

hermanos “desde el otro lado de las vías [del tren], gritando - ¡Mojados! ¡Mojados!” (232).⁴⁹ Este pasaje muestra las duras consecuencias para quienes deciden cruzar la tercera frontera. El hecho que la autora enfatiza el lugar de los hechos, los dos lados de las vías del tren, sugiere que esta tercera frontera sirve de extensión de la frontera binacional, y de recordatorio para los hermanos Grande de su propia traumática travesía por la frontera, ya que tuvieron que cruzarla como “mojados.” De este modo, la tercera frontera, de manera similar a la frontera binacional, separa el lado angloparlante, seguro, y culturalmente estándar del lado hispanohablante, vulnerable y culturalmente sometido.

En 1990, ocho años después de migrar, los Grande reciben sus tarjetas de residencia, y con ello Reyna tiene la oportunidad de visitar México, llevando la frontera consigo.⁵⁰ Al llegar ella ve la pobreza en Iguala, y nota que los lugareños “[la] tratan diferente.” Los chicos la miran “como si quisieran casarse [con ella] ahí mismo para que [pueda] llevarlos al Otro Lado.” Sus amigas no la invitan a sus casas como antes, y “bloque[an] la entrada con sus cuerpos.” A pesar de no tener intereses comunes, Reyna intenta hablar con ellas, pero se da cuenta que habla español “como pocha” (306-9). Además de mostrar lo mucho que Reyna ha cambiado, este retorno también revela a la protagonista como una portadora de la frontera, ya que sus amigas ven en ella las riquezas que existen en El Otro Lado, riquezas a las que no pueden acceder porque Reyna “ya no es una de ellas” (309). Las miradas de los chicos indican que ellos anhelan llegar a

⁴⁹ A pesar de asistir a otra escuela por ser mayores, los hermanos de Reyna participan en programas de inglés como segunda lengua similares al de Reyna (230).

⁵⁰ El padre de Reyna se divorcia de Mami y se casa con Mila, su novia estadounidense, para acogerse al programa de amnistía Immigration Reform and Control Act aprobada por el presidente Ronald Reagan en 1986 (251).

El Otro Lado, y que la frontera que deben cruzar en ese momento no está al norte de Tijuana sino en Iguala, en Reyna; y la única manera de cruzarla es casándose con ella.

La presencia constante de la frontera en la narrativa fronteriza, o su “repetición” como dirían Benito y Manzanás, no es un concepto nuevo, pues ya ha sido estudiada en muchas narrativas fronterizas chicanas. No obstante, su presencia en este tipo de literatura se da usualmente en forma metafórica, puesto que las escritoras chicanas, y muchas de sus protagonistas, por el hecho de haber nacido en el lado norte de la frontera no tuvieron que cruzarla ilegalmente, como las protagonistas de Cisneros que Benito y Manzanás analizan, o Nenita, la protagonista de *Fronterizas* en este estudio.⁵¹ A diferencia de ellas, las protagonistas meXicanas de Grande cruzan y/o intentan cruzar la frontera como indocumentadas y a pie, por el desierto, con los peligros que eso implica. Para ellas, la frontera no es sólo un espacio metafórico o de tránsito, sino también un espacio físico donde ocurren eventos traumáticos que definen el resto de sus vidas, ya que estos traumas las persiguen y se manifiestan en sus memorias, en sus familias, y en las instituciones sociales que modelan sus vidas, recordándoles constantemente las circunstancias en que la cruzaron. Por lo tanto, ellas se convierten en portadoras de la frontera binacional, y por eso llevan la frontera consigo.

Aparte de expresarse como una línea geográfica, la frontera también adquiere otros múltiples significados en estas obras. Angélica Losano-Alonso identifica algunos de ellos.⁵² El primero es de puente entre dos realidades distintas, pues los padres de ambas

⁵¹ A pesar de ser meXicanas, las circunstancias que definen los cruces fronterizos de las protagonistas de Escandón son muy diferentes a las de las protagonistas de Grande. Esperanza, en *Santitos*, goza de la protección de un juez estadounidense, y Libertad, en *Transportes*, cruza de norte a sur. De esta manera, las circunstancias de sus cruces fronterizos no son tan traumáticas como las de Juana/Adelina y Reyna, y por eso no tienen tanto efecto en el resto de sus vidas.

⁵² “Seeking Spatial Justice in Reyna Grande’s Works” (2015).

protagonistas se embarcan hacia el norte para buscar trabajo y ayudar a sus familias. Mientras la cruzan, es un espacio de miedo y hambre, ya que los inmigrantes experimentan estas sensaciones, y además es un espacio de violencia y peligro, acciones que resultan del tráfico humano. Finalmente, también se presenta como un espacio sagrado, en referencia a los cuerpos sin vida que las protagonistas encuentran (77). Sabiendo que la presencia de la frontera no termina con el cruce fronterizo, sino que sigue a las protagonistas constantemente, esta segunda sección arguye que la frontera binacional también se presenta como un espacio de resistencia y liberación.

Autoras como Gloria Anzaldúa y Norma Elia Cantú han descrito continuamente a la frontera como un tercer espacio debido a las relaciones de poder, dependencia y pertenencia entre México y Estados Unidos.⁵³ Al teorizar el tercer espacio, no se puede dejar de mencionar a Homi Bhabha, quien propone que el tercer espacio “provides the terrain for elaborating strategies of selfhood that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration and contestation” (1-2). En este espacio “meaning and symbols [...] have no primordial unity or fixity; that even the same signs can be appropriated, translated, rehistoricized, and read anew” (37). En otras palabras, el tercer espacio, la frontera, es donde las identidades se negocian; y, por ende, el espacio donde las protagonistas pueden reinventarse.

En *A través de cien montañas*, las “new signs of identity” se dan cuando Juana llega a Tijuana. En esta ciudad, la protagonista se vuelve prostituta para buscar información sobre su padre, con lo cual comienza a adoptar algunas características de

⁵³ Anzaldúa, en *Borderlands/La Frontera*, propone que la frontera es el espacio donde “The Third World grates against the first and bleeds [forming] a third country – a border culture” (25). Cantú sugiere que “the border [...] offers a third space to the Mexican and US hegemonic powers (179).

Adelina.⁵⁴ Ésta la maquilla, mientras Juana “se concentr[a] en mirar[le] los ojos verdes” (189). Como se explicó líneas arriba, la aplicación de maquillaje y el mirarse a los ojos ofrecen una ventana a la futura transformación de Juana, mostrando así que ella comienza a negociar, sin saberlo todavía, una nueva identidad en este tercer espacio.⁵⁵ Luego de la muerte de Adelina, Juana cruza la frontera con el acta de nacimiento de su amiga, adoptando así una nueva identidad. Al cruzar la frontera la protagonista no sólo deja atrás su identidad de prostituta, sino también la identidad de prostituta de Adelina. Sabiendo que ambas mujeres desean eventualmente dejar la prostitución, el tránsito de Juana/Adelina por este tercer espacio puede entenderse como un acto liberador. Además, el hecho que la protagonista logra cruzar la frontera con un acta de nacimiento estadounidense, usando el mismo privilegio que le prohíbe la entrada al inicio, revela a la frontera también como un espacio de resistencia.

La presencia de la frontera no termina con este cruce fronterizo, sino que, como se vio, aparece constantemente en la vida de la protagonista, quien negocia constantemente su identidad en este tercer espacio. Esta negociación se expresa repetitivamente mientras la protagonista intenta ser Adelina, pero sin querer ni poder dejar a Juana detrás, lo cual se demuestra en su intranquilidad y en las memorias traumáticas que la persiguen. Esta negociación también se manifiesta cuando regresa a México, y una conocida la llama Adelina, a lo que ella responde: “deberías llamarme Juana” (232). En México, ella intenta recuperar su identidad de Juana otra vez, pero no puede dejar de ser Adelina, lo cual se

⁵⁴ Se debe mencionar que Juana y Adelina se conocen en una prisión tijuanaense, y en este espacio heterotópico donde el Estado ejerce su poder, las dos jóvenes, una prostituta y la otra acusada de carterista, inician una amistad, lo cual hace de esta prisión un espacio de empoderamiento femenino, y, por ende, un espacio de resistencia.

⁵⁵ Revisar nota a pie de página 39, página 190.

corroborar cuando la voz narrativa y su propia madre no la identifican como Juana (238).⁵⁶ El psicólogo John Harvey, en *Perspectives of Loss and Trauma* (2002), arguye que “traumatic events [...] fundamentally are about loss,” siendo un cambio de identidad una de sus más importantes consecuencias (2-20). De este argumento se puede argüir que la protagonista pierde parte de su identidad al cruzar la frontera como Adelina, como una consecuencia de los eventos traumáticos que vivió en su niñez y en su viaje por la frontera, y por eso estos traumas la persiguen en ambos países sin que ella pueda recuperar esta pérdida. De este modo, la protagonista lleva la frontera consigo a ambos países, y la negociación constante de su identidad ambigua en este tercer espacio es prueba de ello.

Juana/Adelina lleva este tercer espacio consigo hasta el final de la obra, donde ella finalmente es capaz de reunir a su familia, tratar su trauma y aceptar su doble identidad. Ella cumple con la promesa que le hizo a su madre, la de traer a su padre de regreso, y al mismo tiempo recupera a su hermano José, a quien finalmente le revela la verdad de su origen y su identidad.⁵⁷ Dori Laub, en “Truth and Testimony: The Process and the Struggle,” sostiene que los sobrevivientes necesitan “to work through [their trauma], y para eso “they need to tell their stories in order to survive” (63). Desde su llegada a México, la protagonista va revelando partes de su historia a otras personas, como a su amiga Sandra y a la esposa de don Elías; sin embargo, no es hasta el último capítulo en el que ella finalmente es capaz de contar toda la verdad, a su hermano. Ellos se abrazan y lloran, y él le entrega su herencia, el único plato que quedaba de la vajilla de

⁵⁶ Ella además piensa constantemente en Sebastián y en su vida como Adelina en *El Otro Lado* (240).

⁵⁷ Lupe, la madre de Juana, cree que José es su esposo, con lo cual finalmente sonrío. Luego de la muerte de su madre, la protagonista junta las cenizas de sus padres, y las arroja al mar, cumpliendo así su promesa y reuniendo finalmente a su familia (259).

su madre (258). Esta revelación indica, como sostiene Laub, que la protagonista empieza a tratar las heridas causadas por el trauma a través de la narración de su historia, y por eso ella también empieza a recuperar su identidad perdida.⁵⁸ La voz narrativa termina su relato con las siguientes frases: “Adelina respiró la esencia del mar. El olor le recordaba a Sebastián [...] Juana volteó a mirar la luna fantasmal que ahora se estaba preparando para empezar una nueva jornada a través del cielo” (260). El uso de los dos nombres para identificar a la protagonista en este último capítulo de la novela indica que el tercer espacio sigue presente; sin embargo, ahora ella ya no siente culpa de haber tomado la identidad de Adelina, ya que por primera vez la voz narrativa la presenta en un momento sosegado y de paz. La esencia del mar y la nueva jornada de la luna sugieren que la protagonista está tratando sus traumas a manera de catarsis, y por eso comienza a sentirse libre, por lo que ahora puede cruzar la frontera una vez más, y con eso aceptar sin tapujos las dos caras de su identidad meXicana. De esta manera, la protagonista negocia una vez más su identidad en este tercer espacio que la ha acompañado en toda su travesía, presentándolo finalmente como un espacio de liberación.

En *La distancia entre nosotros* los cambios de identidad se dan desde el primer día de clases, cuando Reyna nota la división entre los niños inmigrantes hispanohablantes y el resto de estudiantes. Ella es forzada a abandonar su segundo apellido para poder pertenecer a la clase, porque “esa es la manera de hacer las cosas en este país” (189). Reyna siente que “se part[e] a la mitad,” y se pregunta si “pertene[ce] a alguna parte” (192). En esta tercera frontera, que se erige en el salón de clase, ella pierde parte de su

⁵⁸ Se debe mencionar que hasta el momento la teoría del trauma rechaza la posibilidad de curar un trauma, pues esta posibilidad es “a truncated, stereotypical idea of working-through” (LaCapra 65). De este modo, Juana/Adelina no está curando su trauma, sino procesando los eventos traumáticos que ha vivido para así poder encontrar paz interior y continuar con su vida.

identidad, pero debe callar porque ese es el comportamiento que se espera de ella por estar en la mesa de la esquina, lo cual le hace sentirse como si viviera “en las sombras” (251). Al año siguiente, ella ya no es parte de la mesa de la esquina, y ahora toma clases regulares como los demás estudiantes; no obstante, ella no se relaciona con nadie porque todavía tiene “un acento de mojada” (225). A pesar de tener miedo a ser rechazada otra vez, Reyna participa en otro concurso de cuentos, en parte motivada porque sabe que al escribir el resto “no pod[ría] escuchar [su] acento.” Ella escribe sobre “familias desintegradas y padres ausentes [...] el mundo en que vive, y el mundo que conoce.” Ella gana el concurso, “y por primera vez, sus compañeros no [la] miran para criticar[la] sino para felicitar[la],” y ella siente tanta alegría que “[su] corazón empieza a latir fuertemente” (267). Con este cuento, ella es capaz de sacar parte de sus vivencias y experiencias a la luz para escribir y contar una historia similar a la suya, lo cual le trae alegría por primera vez desde que llegó a El Otro Lado, por lo que con este acto ella toma el primer paso para aliviar las heridas traumáticas que la persiguen. A pesar de este triunfo, Reyna sigue negociando su identidad en la tercera frontera que se erige en su aula, ya que, aunque toma clases regulares, ella todavía conserva su “accento de mojada,” lo que la distingue del resto, y por eso se mantiene callada como si todavía estuviera en la mesa de la esquina.⁵⁹ No obstante, en medio de este silencio, ella es capaz de escribir y contar una historia similar a la suya, por lo que la tercera frontera que se presentaba como un espacio de opresión y división es ahora un espacio de resistencia y liberación, y por eso Reyna saca un cuaderno de su mochila y empieza a escribir otro cuento (269).

⁵⁹ Esta frontera no es meramente lingüística, ya que Reyna enfatiza que su acento es de “mojada,” indicando así que su cruce como indocumentada todavía afecta y define su vida diaria.

Reyna, durante el resto de su viaje de descubrimiento, continúa negociando su identidad en el tercer espacio que lleva consigo hasta el final de la obra. Cuando regresa a México, la frontera se manifiesta en ella cuando se da cuenta que para sus compatriotas ella ya no es mexicana, lo cual no sólo la entristece por haber perdido parte de su mexicanidad, sino que también le hace darse cuenta que debe salir adelante porque “se lo deb[e] a ellos, a [sus] primos, [sus] amigos, [a aquellos] que nunca podrían hacerlo.” Traer la frontera hasta Iguala desequilibra su identidad, pero también la motiva a superarse, a “hacer algo con [su] vida” (308-10). No es hasta el final de la obra que Reyna logra recuperar su mexicanidad. Luego de publicar una exitosa novela y escribir un libro de memorias, ella afirma que se considera “mexicana-americana porque [es] de ambos lugares. Ambos países se encuentran dentro de [ella]. Y su escritura es el puente que los conecta” (352). Cecilia Rosales, en “*Chueco* Sexualities: Kaleidoscopic I’s and Shattered Mirrors,” sostiene que “the hyphen [...] constitutes a border separating two concepts that together convey one meaning, but separately embrace a series of dissimilarities (27). El guion de “mexicana-americana” funciona como una frontera que separa lo mexicano de lo estadounidense; no obstante, para Reyna, esta frontera también es un puente que une su mexicanidad a su vida estadounidense. Ella cruza este puente con su escritura, con la cual puede superar los traumas de su niñez, crecer profesionalmente y cumplir con la promesa que hizo en México. El cruzar esta frontera, y hacer de ella un puente, indica que para Reyna esta frontera es ahora un espacio de crecimiento y liberación.

La presencia de la frontera mexicano-estadounidense, y su constante tránsito por ella, es una característica fundamental del *Bildungsroman* femenino mexicano de Reyna

Grande. El cruce de esta frontera crea rupturas, traumas e identidades difíciles de reconciliar; no obstante, este espacio, a lo largo de las narrativas también se descubre como un espacio de creatividad, resistencia y liberación en donde las protagonistas finalmente maduran y aceptan sus identidades meXicanas.

IV. Solidaridad transnacional, crítica anticapitalista, y comunidades meXicanas sin fronteras

En el capítulo anterior se identificó a la comunidad femenina meXicana que Escandón presenta como una comunidad de apoyo basada en el comadrazgo no consanguíneo, y que se encuentran en el umbral entre la comunidad femenina mexicana y la chicana. Por un lado, por gran parte de la vida de las protagonistas de Escandón, la comunidad femenina las reprime o no existe, lo cual se asemeja a la ausencia de la comunidad femenina en el *Bildungsroman* femenino mexicano en general. Por otro lado, cuando las protagonistas llegan al área fronteriza, ellas encuentran una comunidad de apoyo que juega un rol importante en sus desarrollos, tal y como lo hace la comunidad femenina en el *Bildungsroman* femenino chicano. Sin embargo, Escandón idealiza sus comunidades meXicanas ya que presenta un comadrazgo que minimiza y/o ignora los problemas que existen dentro de un prostíbulo y una prisión fronteriza, como por ejemplo la violencia, la falta de permanencia, las enfermedades de transmisión sexual, etc.⁶⁰ La comunidad de apoyo en la obra de Reyna Grande también es una comunidad meXicana, en que se encuentra en el umbral entre lo mexicano y lo chicano. No obstante, la comunidad de Grande no se forma en base a una hermandad femenina, como en las obras

⁶⁰ La comunidad femenina de Escandón se forma en base a una hermandad femenina basada en un tipo de comadrazgo secular. Revisar la tercera sección del tercer capítulo, página 142.

de Escandón, sino más bien en torno a un interés común entre mujeres de orígenes diversos.

La socióloga Chandra Mohanty, en *Feminism without Borders* (2003), aboga por un feminismo solidario, no como “an enforced commonality of oppression [but] as communities of people who have chosen to work and fight together [...] to cross borders – to decolonize knowledge and practice anticapitalist critique” (7). Partiendo de esta idea, en los siguientes párrafos se argüirá que Grande presenta una comunidad femenina meXicana de apoyo, la cual se forma en base al feminismo solidario transnacional, porque está formada por mujeres de comunidades diversas, pero con intereses comunes que no sólo asisten a la mujer meXicana en su despertar, sino que también cuestionan los discursos oficiales capitalistas que oprimen a los sujetos subalternos y restringen su desplazamiento.

El capítulo anterior del presente estudio observa que generalmente la figura materna y las relaciones entre madres e hijas son inexistentes o insatisfactorias en la narrativa mexicana. También explica que existe una falta de empatía y solidaridad entre mujeres, lo cual dificulta la formación de comunidades femeninas mexicanas.⁶¹ Esta observación también se aplica a la obra de Reyna Grande. En *A través de cien montañas*, Juana pierde a Lupe, su madre, al inicio de la novela, cuando ella tiene 12 años. A raíz de la muerte de su hermana y la partida de su padre, Juana siente que “necesit[a] poder tocar a su madre [porque] tenía miedo de perderla también;” no obstante, Lupe se aleja de ella porque se siente humillada por el abuso de Elías, y por eso le pide a Juana que no la toque (45 y 74). Lupe comienza a emborracharse y a descuidar a Juana, e incluso la culpa por la

⁶¹ Revisar la tercera sección del tercer capítulo – página 140.

muerte de su hija menor (98). Juana comienza a trabajar y a velar por su madre, invirtiendo así los roles familiares entre ellas (123). A pesar de ser el único personaje femenino mexicano que se rebela contra el patriarcado, asesinando a su violador, Lupe luego no puede empoderar a Juana o desarrollar una relación eficiente de madre e hija con ella, porque pierde el juicio y es encarcelada (138-40). El cambio de Lupe y su posterior encierro muestran que la figura materna, y la relación entre madre e hija, en esta obra son insatisfactorias. Los otros personajes femeninos mexicanos tampoco le ofrecen ayuda a la protagonista. Las mujeres de su pueblo viven del “chisme,” fingiendo preocuparse por la situación de Lupe y Juana, pero siempre murmurando y burlándose de sus infortunios (48 y 58). Ellas son las primeras en juzgar a Lupe cuando queda embarazada, llamándola “la puta de don Elías” (78). Incluso Antonia, la madrina de Juana y la única amiga de Lupe, deja de dirigirles la palabra al enterarse del embarazo (81). La actitud de estas mujeres revela que Juana no cuenta con una comunidad femenina de apoyo hasta este momento, lo cual se asemeja a la ausencia de la comunidad femenina en el *Bildungsroman* femenino mexicano.

Esta comunidad femenina está similarmente ausente en *La distancia entre nosotros*. Reyna pierde a su madre a los cuatro años, cuando ésta se va a El Otro Lado. A pesar de vivir con su abuela Evila y su tía Emperatriz, Reyna no cuenta con una comunidad de apoyo. La abuela Evila maltrata a sus nietos, negándoles alimentos, amenazándolos, y golpeándolos cuando puede (42). La tía Emperatriz, aunque les da afecto a sus sobrinos, se somete a las decisiones de su madre, y por eso acepta que ella

los maltrate (21 y 29).⁶² Reyna intenta encontrar una figura materna en su tía, pero decide no “entregar [sus] sentimientos” porque sabe que “de cualquier manera la perdería [como] “había perdido a sus padres” (74). Con el regreso de Mami, Reyna no puede recuperar la relación que tenía porque Mami ya “no era la misma mujer que se había ido” (83). Incluso después de encontrarse con su madre en El Otro Lado, Reyna comenta que “la distancia entre [ellas]” siempre sería inalcanzable porque “todavía sentía como si [entre ellas] existiera un vacío” (248). La crítica Cándida Vivero, estudiando a la figura materna en la literatura mexicana del siglo XXI, observa que, aunque la madre está presente, ella “no ve satisfecha sus metas en el cuidado y la atención de su familia” (79).⁶³ Esta observación describe la relación entre Reyna y su madre, ya que a pesar de su presencia, ella prefiere relacionarse con sus novios, pues en ellos ella busca “al hombre que la salv[e]” (132).⁶⁴ Estas premisas indican que si bien existen varias mujeres en la vida de Reyna, ellas no forman una comunidad de apoyo, lo cual se asemeja a la representación de las comunidades femeninas en la narrativa mexicana.

Mago, la hermana mayor de Reyna, en cierta forma adopta el rol de madre para con sus hermanos, ya que Mami le pide que sea “su madrecita” antes de irse para El Otro Lado, rol que ella intenta cumplir con esmero desde los seis años (13). Mago es la protectora de sus hermanos, e intenta ser fuerte por ellos, ofreciéndoles consuelo y cariño, convirtiéndose, a los ojos de Reyna, en “la única persona que realmente la ama” (162). En su rol de “madrecita,” Mago también debe cumplir con el rol tradicional de padre, y

⁶² Emperatriz no se queja cuando la abuela alimenta a Reyna y sus hermanos con aceite y frejoles fríos. Ella además acata la orden de la abuela, y enjuaga la cabeza de Reyna con querosene para eliminar sus piojos (21 y 29).

⁶³ Cándida Vivero estudia las obras de las autoras mexicanas Guadalupe Nettel y Sylvia Aguilar.

⁶⁴ Meses después de su retorno, Mami se va a vivir a Acapulco con un novio luchador hasta que él muere (102). Años después consigue otro novio, y vuelve a dejar a sus hijos con su abuela para irse con él (152-3).

por eso comienza a trabajar vendiendo comida en la estación de tren para comprar medicinas y alimentos para sus hermanos (129). La socióloga Catherine Solheim comenta que “children whose biological mothers have migrated for a significant period of time can shift their attachment to the substitute caregiver, often calling them ‘mother’” (345).⁶⁵ Este comentario explica por qué Reyna ve a su hermana como su “madrecita,” aunque nunca la llame como tal (129). Sin embargo, Mago no puede adoptar el rol de madre a cabalidad, porque ella es sólo una niña que debe aceptar este rol impuesto. Ella, al igual que sus hermanos, también se desploma, y a veces pasa las noches llorando porque se siente olvidada por sus padres (37). Reyna reconoce que, a diferencia de ella que tenía a “su madrecita,” Mago “no tenía a nadie más que a sí misma,” y por eso percibe que su hermana “estaba cansada de ser [su] madrecita” (129). Además, Reyna no deja de “anhelar una madre [...] desde que tenía cuatro años,” por lo que no se puede identificar a Mago realmente como una figura materna. De este modo, la madre en esta obra es una figura ausente, lo cual encaja con una de sus dos representaciones tradicionales en la narrativa femenina mexicana.⁶⁶

La tercera sección del capítulo anterior señala que una característica del *Bildungsroman* femenino chicano, en contraste con el mexicano, es la presencia de una comunidad femenina de apoyo, con figuras femeninas positivas que guían a las protagonistas a lo largo de sus viajes de descubrimiento, lo cual se evidencia en el segundo capítulo con el análisis de *Fronterizas*. La presencia de estas comunidades femeninas de apoyo es también un rasgo distintivo en la obra de Grande. Juana, en *A través de cien montañas*, encuentra esta comunidad en Adelina. Chinenye Okparanta

⁶⁵ “Ambiguous Loss Due to Separation in Voluntary Transnational Families” (2016).

⁶⁶ La ausencia de la madre también es una constante en la obra de Escandón.

arguye que Adelina no es una figura revolucionaria, sino una de sumisión al patriarcado, y que su amistad con la protagonista se convierte en una trampa ya que Juana se convierte en prostituta también (4). Sin embargo, Okparanta no toma en consideración que Juana se apropia del recurso de la prostitución como una herramienta para averiguar el paradero de su padre, y que Adelina siempre respeta la decisión de Juana. Adelina intenta persuadirla para que no se prostituya, y más adelante, luego de aceptar la decisión de su amiga, le aconseja sobre cómo relacionarse con los parroquianos para obtener información (189-91).⁶⁷ Además, es a través de la prostitución que Juana se vuelve más segura de sí misma y aprende a cómo tratar con los coyotes, lo cual eventualmente la pone en el camino del hombre que 16 años después la llevará a la frontera para desenterrar el cadáver de su padre (196). Estas premisas indican que la amistad con Adelina, y el ejercer la prostitución como ella, son en sí actos positivos, ya que Adelina la empodera en su transformación y la encamina en su búsqueda.

Se debe mencionar también que la relación con Adelina eventualmente le otorga a la protagonista la ciudadanía estadounidense, la herramienta con la cual ella puede cruzar la frontera sin problemas, estudiar en la universidad, conseguir un trabajo en California, regresar a la frontera por el cuerpo de su padre, visitar México como “una mujer triunfadora,” y finalmente cumplir con su misión (232). Todos estos logros sugieren que Adelina, a pesar de haber sido asesinada, sigue viva dentro de Juana, por lo que la comunidad que ellas forjan en la frontera no muere allí, sino que está presente a lo largo

⁶⁷ James Scott, en *Weapons of the Weak* (1985), analiza “the ordinary weapons of powerless groups: foot dragging, dissimulations, desertion, false compliance, pilfering, feigned ignorance, slander, arson, sabotage, and so on” (xvi). Las estrategias que Juana emplea como prostituta se asemejan a los ejemplos que Scott analiza. Ella se presenta como una joven atenta, “frágil e inocente” porque sabe que a los parroquianos “les gusta sentirse superiores a las mujeres.” De este modo, ella se sirve de estas armas para obtener información sobre el paradero de su padre (179 y 182).

del resto del viaje de la protagonista. Adelina, antes de morir, anhelaba dejar la prostitución, regresar a casa, y reunirse con su hermano, por lo que el éxito de Juana en sí, en un sentido, es una victoria para las dos mujeres. De este modo, la protagonista de *A través* aprovecha el apoyo de una comunidad femenina al llegar al área fronteriza, y esta comunidad la acompaña por el resto de su viaje de descubrimiento.

Reyna, en *La distancia entre nosotros*, también eventualmente se integra a una comunidad de apoyo; sin embargo, ella debe esperar muchos años para encontrarla. Mientras se establece en Los Ángeles, Reyna busca una figura materna en Mila, la novia de su padre, pero no encuentra lo que busca. Mila es una mexicana naturalizada estadounidense, quien se casa con Papi para que Reyna y sus hermanos puedan legalizar su situación migratoria. Aunque Reyna anhela ser como Mila, porque ella es educada, habla inglés, no le tiene miedo a Papi, y sabe cómo navegar en la sociedad estadounidense, Mila se distancia de ella cada vez que puede. Ella no se sienta a la mesa con Reyna, no evita que Papi la golpee, y le pide a Reyna que no la llame mamá, por lo que Reyna afirma que si bien “[Mila] no era una madrastra malvada [...] el aguijón de su indiferencia todavía [le] duele,” y concluye que Mila no “era la madre que tan desesperadamente quería tener” (202).⁶⁸ Sin poder conseguir el apoyo necesario en Mila, Reyna tiene que esperar nueve años para poder encontrar apoyo femenino. Cuando empieza sus clases en Pasadena City College, Reyna conoce a Diana, una maestra griega-americana de inglés que “a pesar de no ser latina [...] habla un español perfecto.” Diana le obsequia una copia de *The Moths and Other Stories* de Helena Viramontes por su

⁶⁸ Adrienne Rich, en *Of Woman Born* (1977), comenta que “a woman who has felt ‘unmothered’ may seek mothers all her life (200). Desde la primera partida de Mami, Reyna ha buscado una figura maternal incansablemente; y desafortunadamente ahora ella tampoco la encuentra en Los ángeles.

cumpleaños, y en la primera página escribe: “Feliz cumpleaños, Reynita.” Reyna revela que “nadie [la] había llamado alguna vez Reynita. Ni siquiera [su] madre” (329-30). Como explica el lingüista Martin Hummel, en su estudio pragmático sobre los diminutivos como apreciativos, los diminutivos *ito/ita* frecuentemente presuponen una cierta relación de confianza entre los hablantes, y se emplean cuando se quiere pasar de lo profesional a lo íntimo (196).⁶⁹ El hecho que nadie ha usado este marcador discursivo con Reyna hasta este momento sugiere que ella no se ha relacionado íntimamente con nadie todavía, lo cual explica por qué ella comienza a frecuentar a Diana y a contarle sus problemas.⁷⁰ Diana le ofrece su hogar para vivir, reiterándole que: “mi casa será tu casa” (335). Aunque Reyna planea “ser invisible” en casa de Diana, pues así lo había hecho en casa de Papi, acepta interactuar con ella, sentándose con ella a comer, cocinado juntas, y aprendiendo sobre otra cultura. Diana además le regala libros de autoras latinoamericanas y chicanas, y la anima a ser escritora, “abriéndole los ojos a algo que [Reyna] no podía ver todavía” (330-338). La relación con Diana es la primera relación positiva que Reyna forma en Estados Unidos, pues Diana la acoge en un momento difícil, abriéndole sinceramente las puertas de su casa y su vida. Además, Diana la expone a la literatura femenina latinoamericana, algo desconocido para Reyna hasta este momento, lo cual marca su vida para siempre. Diana no es una figura materna, pues Reyna no la reconoce como tal, pero su apoyo incondicional indica que ambas mujeres forman lazos solidarios, y con ello una comunidad de apoyo.

⁶⁹ “Para la lingüística de vuestro diminutivo: Los diminutivos como apreciativos” (1997).

⁷⁰ Cansada del maltrato de Papi, Reyna decide irse de casa, y va a la oficina de Diana en busca de ayuda. Diana, al verla dice “¡Reynita!” y así Reyna se da cuenta “que había tomado la decisión correcta de acudir a ella” (334).

Aparte de la comunidad de apoyo que Reyna establece con Diana, ella también comienza a formar parte de una comunidad con las mujeres chicanas, mexicanas y latinoamericanas cuyas obras lee. En las páginas de *The Moths*, Reyna “por primera vez [lee] acerca de personajes que vivían en un mundo similar al [suyo], con las mismas penas y sueños” (330). Mientras lee *The House on Mango Street*, siente que Cisneros le habla directamente, “tendiéndol[le] una mano,” y creando “una conexión” con ella (337). En las obras de Isabel Allende, Julia Álvarez y Laura Esquivel, Reyna encuentra a “gente que [la] entendía, que tenía las experiencias que [ella] ahora estaba pasando” (337). La crítica Phillipa Kafka, en *(Out) Classed Women* (2000), sostiene que “writing situates Chicanas outside their own community [because by writing] they are no longer participating in their [Chicana] daily struggles,” y por eso “Chicana writers create a community through their written work [...] in which they invite participation from their readers” (76). De manera similar, Cristina Rivera Garza opina que la escritora mexicana “necesita una comunidad [...] y crear lazos solidarios con lectores, editoras, cómplices, [etc.]” (Aguilar). Si bien las comunidades que las escritoras chicanas y mexicanas crean con sus lectoras son virtuales, pues sus miembros rara vez se conocen entre sí, para Reyna estas comunidades son fundamentales en su desarrollo. Además, Reyna comenta que años más tarde, ella se encontraría tomando champán en su casa con Sandra Cisneros, paseando en coche con Julia Álvarez, y compartiendo el escenario con Helena Viramontes, por lo que la comunidad femenina que ella crea con estas escritoras a finales de su adolescencia se materializa cuando comienza a publicar sus obras (338).

Es importante señalar que la comunidad femenina de apoyo que Reyna encuentra y/o forma, a diferencia de las de *A través de cien montañas* y las dos novelas de

Escandón, no se forma en el área fronteriza con su llegada, con lo cual surge la interrogante de por qué esta diferencia. Tanto las protagonistas de Escandón como Juana viajan solas, por lo que gozan de cierta movilidad para decidir cuándo y bajo qué circunstancias van a intentar cruzar la frontera, o quedarse en la zona fronteriza, y por eso no desaprovechan la oportunidad de unirse o crear comunidades femeninas de apoyo cuando la oportunidad se presenta.⁷¹ Reyna, sin embargo, como menor de edad que cruza la frontera con su padre, no tiene esa opción, pues por gran parte de la obra ella pertenece al grupo de más de un millón de inmigrantes indocumentados menores de edad que no tomaron la decisión de cruzar, sino que llegaron con sus padres (Stacciarini 1225).⁷² Incluso después de cruzar la frontera, Papi todavía controla su movilidad, y le impide socializar fuera de casa por temor a ser descubiertos. De esta manera, ella es capaz de encontrar una comunidad solamente cuando logra dejar el núcleo familiar, y en ese entonces ella ya es casi una mujer adulta.

Analizando las representaciones literarias de las comunidades femeninas en las obras de Grande, se concluye que la comunidad que ella presenta, al igual que la comunidad en la obra de Escandón, es una comunidad meXicana. Por un lado, en la primera parte de las obras, la figura materna está ausente, por enfermedad o viaje, y la comunidad femenina de apoyo no existe, lo cual se asemeja a la representación de la comunidad femenina en el *Bildungsroman* femenino mexicano. Por otro lado, el rol de la

⁷¹ Aunque Libertad, la protagonista de *Transportes*, se encuentra encerrada en una prisión de Mexicali, ella decide quedarse en la prisión después de cumplir su condena porque le agrada la “ausencia de hombres” (116). Esta decisión sugiere que, aun en prisión, ella ejerce cierta agencia sobre su movilidad en el espacio fronterizo.

⁷² Jeanne-Marie Stacciarini, en “I didn’t Ask to Come to this Country ... I was a Child: The Mental Health Implications of Growing up Undocumented” (2015), comenta que “In the United States, approximately [...] 1 million [children] are undocumented because they were brought to the US as minors [...] These children face unique challenges as a result of a situation they did not choose” (1225).

comunidad femenina en la segunda parte de las obras de Grande se asemeja al rol de la comunidad chicana, en que ésta apoya y guía a la protagonista en su viaje de descubrimiento. No obstante, la comunidad de Grande se diferencia de la chicana en que ésta no está presente desde la niñez de la protagonista. Con esto en mente, se arguye que la comunidad femenina que Grande presenta es una comunidad femenina meXicana, ya que, al igual que su autora y sus protagonistas, se encuentra en el umbral entre lo mexicano y lo chicano.

Aunque las comunidades femeninas de Grande y Escandón son meXicanas, éstas se diferencian en sus cimientos. La comunidad de Escandón se forma en base al comadrazgo, un mecanismo de supervivencia que se opone a la hegemonía masculina (Vega 83 y Fregoso 90). Esta forma de parentesco alternativo ilustra lo que la teórica feminista Robin Morgan llama “global sisterhood,” un concepto que identifica a la opresión patriarcal como “a common condition [experienced by] all human beings who are born female,” por lo que la solidaridad femenina “requires that woman transcend the patriarchal barriers of class and race” (1-18). Esta idea de “global sisterhood” expone al patriarcado, y su oposición a él, como el factor unificador femenino; y dicho factor es el motor con el que se forma la comunidad femenina en la obra de Escandón. Recordemos que Esperanza, en *Santitos*, se integra a una comunidad femenina en el prostíbulo, en donde encuentra a mujeres cuyas vidas han sido destrozadas por el patriarcado.⁷³ Aunque Esperanza no ha sufrido físicamente a manos del patriarcado como las mujeres con quien vive en La Mansión Rosada, por gran parte de su historia ella está encasillada entre los roles de madre abnegada y prostituta, roles patriarcales que tradicionalmente limitan a la

⁷³ La Morena era ultrajada por su padre, y ahora se acuesta con un cliente que la golpea; la Mojadita fue regalada por sus abuelos; y la Falca asesinó a su novio, y ahora se alcoholiza con sus clientes (123-4).

mujer de origen mexicano. En la ambigüedad de vivir en medio de estos roles, ella descubre que su sufrimiento es afín al de sus compañeras, pues “todas tenían heridas que sanar,” y por eso termina integrándose a esta comunidad femenina (124). De modo similar, Libertad, en *Transportes González e Hija*, dentro de la prisión también encuentra mujeres que han sido dañadas por la hegemonía masculina.⁷⁴ Las reclusas se identifican con las historias de Libertad, historias marcadas por soledad y control patriarcal. Libertad aprecia el espacio femenino sin control masculino, y por eso pide quedarse en la prisión después de cumplir su condena, integrándose así a esta comunidad femenina (170 y 115). Aunque Esperanza busca encontrar a su hija y no desafiar al patriarcado como sí lo hace Libertad, ambas mujeres se integran a comunidades femeninas meXicanas que ilustran la idea de “global sisterhood” de Robin Morgan, revelando que la solidaridad femenina que une a estas mujeres está basada en el sufrimiento causado por la hegemonía masculina.

A diferencia de estas comunidades meXicanas de Escandón, las de Grande se basan en un interés común por el que los miembros de la comunidad luchan en conjunto. La socióloga Chandra Mohanty, en *Feminism without Borders* (2003), aboga por un feminismo solidario no como “an enforced commonality of oppression [but] as communities of people who have chosen to work and fight together [...] to cross borders – to decolonize knowledge and practice anticapitalist critique” (7). En esta crítica anticapitalista, Mohanty resalta su aspecto transnacional, pues para llevarla a cabo es necesario construir “feminist solidarities across the divisions of place, identity, class, work, belief, and so on” (250). En los siguientes párrafos se partirá de estas ideas para

⁷⁴ La Chapopota está en prisión por golpear a un hombre que intentó violarla, la Maciza por asesinar a su esposo que la golpeaba, y Libertad por su participación en un accidente automovilístico causado por el abuso de su padre. Se debe mencionar que incluso la directora Guzmán es afectada por el patriarcado, ya que su esposo la engañaba con otra mujer y le roba sus bienes antes de morir (85, 216 y 160).

demostrar que las comunidades meXicanas de Grande se forman en base a un feminismo solidario transnacional que critica algunos males del capitalismo, y en particular la injusticia social que fuerza a los inmigrantes a abandonar sus hogares en busca de mejores horizontes.

Juana y Adelina, una niña mexicana y una joven chicana respectivamente, en *A través de cien montañas* forman una comunidad no en base a su lucha en contra de la hegemonía masculina sino en su deseo por hacer todo lo posible para encontrar al padre de Juana y reunir a su familia separada por la migración. Luego de salir de prisión, Juana le pregunta a Adelina por qué la ayuda, a lo cual ella responde: “porque estás haciendo algo que yo no tengo el valor de hacer [...] buscar a mis padres” (178). Adelina sufre a manos del patriarcado, pues su novio la vende y la golpea constantemente; no obstante, su propósito es ayudar a Juana, y por eso la aconseja sobre cómo hablar con los coyotes en la cama, y le enseña inglés porque sabe que probablemente Juana tendrá que hablar este idioma en el futuro (190 y 180). Después de ser violada, Juana decide buscar a su padre en California, y convence a Adelina de partir juntas, por lo que ambas deciden cruzar la frontera, y reunirse en El Otro Lado para continuar con su búsqueda (208). Esta decisión indica que, a pesar de haber sido abusadas por el mismo hombre, su prioridad no está en vengarse ni reportar a Gerardo a las autoridades, lo cual sugiere que aún en estas circunstancias, ellas no están unidas para luchar contra el patriarcado sino por el deseo de reunirse con sus familias. Esto explica por qué, después de enterarse de la muerte de Adelina a manos de Gerardo, Juana no decide vengar su muerte, sino que asume la identidad de su amiga para cruzar la frontera y continuar con su búsqueda (228).

La comunidad que Reyna forma con Diana, y luego con las autoras latinas que lee, se basa en el deseo de superación y el de hacer pública las voces tradicionalmente silenciadas. Diana ve en Reyna “una semejanza de sí misma. Una joven que intentaba encontrar su camino [...] completamente sola, pero con un deseo de lograr sus objetivos,” y por eso “plant[a] una semilla en [su] interior [...] a través de esos libros [los de escritoras latinas]” (335-7). Esta semilla comienza a germinar cuando Diana la anima a escribir y a presentarse a concursos de redacción, los cuales Reyna gana, y por eso Diana la motiva aún más diciendo: “Si Álvarez, Cisneros y Viramontes pueden publicar sus cuentos, tú también lo puedes hacer, Reynita” (338). Diana en ningún momento comenta sobre el abuso físico del que Reyna sufre, pues cree que la escuela “es todo lo que debe preocupar[la]” (334). Esta frase sugiere que la comunidad que estas dos mujeres forman se basa mayormente en el deseo de superación que ellas tienen, y la intención de Diana por apoyar a Reyna en su vocación como escritora, y no en su lucha directa contra el patriarcado. Aunque una de las razones más importantes por las que Cisneros, Viramontes, Álvarez, y muchas otras autoras escriben es denunciar la hegemonía masculina en sus comunidades latinas en Estados Unidos, ellas también lo hacen para sacar a la luz las voces de su comunidad que han sido silenciadas por décadas.⁷⁵ Cuando Reyna comienza a escribir se da cuenta que “su historia no era única,” ya que “hasta un 80 por ciento de los niños de América Latina en las escuelas de los Estados Unidos han sido separados de sus padres durante el proceso de inmigración” (352). Por eso,

⁷⁵ Sandra Cisneros empezó a escribir para sacar a la luz las voces de “working-class Latinos in America” (Cisneros). Helena Viramontes, “in all the things [she] read, [she] had never found any characters that were like [her] sisters, [her] family,” por lo que su escritura es una manera de “honor them, but [without] romanticiz[ing] them” (Viramontes). Julia Álvarez se da cuenta que no había “stories and novels that addressed our [Dominican] history in the Americas,” y decide escribir sobre “kids growing up in a dictatorship” porque quería “our own Anne Frank Story” (Álvarez).

siguiendo el ejemplo de las autoras que lee, ella comienza a sacar a la luz su propia historia y la de su familia, historias de inmigrantes indocumentados, cuyas voces son silenciadas por discursos oficiales que no toman en consideración el punto de vista del sujeto subalterno. Aunque Reyna narra los abusos de los que fue víctima a manos de su padre, ella también enaltece la voz de los cientos de miles de niños y jóvenes que llegaron a Estados Unidos como indocumentados, y por eso dedica esta obra “para todos los DREAMers.” De esta manera, se arguye que, si bien denunciar los males del patriarcado es una constante en las obras de esta comunidad literaria, las mujeres que la conforman están unidas primordialmente por el deseo de dar voz a los sujetos subalternos cuyas voces han sido apagadas.⁷⁶

Chandra Mohanty expone que la formación de una comunidad solidaria transnacional implica “mutuality, accountability, and the recognition of common interests as the basis for relationships among diverse communities” con el fin de cruzar fronteras, “to decolonize knowledge and practice anticapitalist critique” (7). Las comunidades meXicanas ilustradas en ambas obras resaltan este aspecto transnacional en la manera cómo están formadas por personas de diversos orígenes nacionales, pero con intereses comunes, y también por su crítica anticapitalista.⁷⁷ Josiah Heyman, en “Capitalism and US Policy at the Mexican Border” (2012), arguye que el capitalismo “is not just a functional economic machine, but an entire reality of social inequality” porque, en el contexto mexicano-estadounidense, separa a quienes pueden moverse a través de la

⁷⁶ Es importante indicar que en esta comunidad literaria no hay miembros masculinos, ya que la voz narrativa no hace mención a ningún escritor masculino durante su vida universitaria. Es muy probable que Reyna haya leído obras escritas por hombres durante este periodo, por lo que el no hacer mención alguna sobre ellos sugiere que la protagonista busca exaltar las voces femeninas sobre los discursos masculinos.

⁷⁷ Una niña mexicana y una joven chicana en *A través*, y una mujer greco-americana y una joven mexicana, y posteriormente entre escritoras chicanas, mexicanas, dominicana-americanas y una meXicana en *La distancia*.

frontera debido a su riqueza y/o prestigio nacional de los grupos humanos estigmatizados – obreros y campesinos mexicanos. Estos últimos son catalogados como “‘disprivileged’ actors within North American capitalism” (265). Juana y su padre pertenecen a este grupo de “desprivilegiados,” cuya movilidad está restringida debido a su condición social. A diferencia de ellos, Adelina goza del privilegio que le otorga su ciudadanía, lo cual explica por qué ella sí puede cruzar la frontera por un puerto de entrada oficial mientras que Juana debe hacerlo ilegalmente. La comunidad que ellas forman ofrece una crítica al capitalismo norteamericano no sólo al exhibir la distinción entre privilegiados y “desprivilegiados,” sino también en la manera cómo Juana, al tomar la identidad de Adelina, emplea el mismo sistema que le impedía la entrada a El Otro Lado a su favor. Con este acto, esta comunidad critica el sistema capitalista mostrando que, bajo sus reglas, la movilidad social de los “desprivilegiados” es casi inalcanzable, y por eso en algunos casos ellos deben recurrir a medidas extremas.⁷⁸

La comunidad meXicana en *La distancia* también critica abiertamente el capitalismo al motivar a la protagonista a contar su historia. La profesora Diana, a pesar de ser griega-americana, motiva a Reyna a sumergirse en el mundo de la literatura latinoamericana y chicana, como lectora y como autora, ya que le reitera constantemente que debe ser escritora como Álvarez, Cisneros y Viramontes, autoras que sacan a la luz las historias de sus respectivas comunidades (338). Motivada por esta comunidad, Reyna sigue este ejemplo y más adelante escribe sobre sus experiencias y las de su familia como

⁷⁸ El sociólogo Néstor Rodríguez comenta que “the practice of posing as someone else who has legitimate papers [to enter the U.S] dates to [...] the 1800s.” Antes de 2009 todavía era posible cruzar la frontera hacia los Estados Unidos con una copia notariada de la partida de nacimiento; sin embargo, hoy en día eso ya no es posible. Además, debido al avance de la biotecnología biométrica, el entrar a Estados Unidos por la frontera sur con documentos falsos, o de otros, es bastante difícil (Carroll).

inmigrantes “desprivilegiados,” la historia de millones de inmigrantes indocumentados, denunciando así las injusticias sociales y económicas inherentes al capitalismo que fuerzan a muchos mexicanos a inmigrar hacia El Otro Lado en busca de trabajo y bienestar. El sociólogo William Robinson, en “Global Capitalism, Immigrant Labor, and the Struggle for Justice,” comenta que el Estado provee al capitalismo “immigrant labor but must also in its ideological activities generate a nationalist hysteria by propagating such images as ‘out of control borders’ and ‘invasions of illegal immigrants’ in order to legitimate the mechanisms of control and surveillance” (8). Con su escritura, Reyna rechaza este discurso oficial capitalista que el Estado propaga, ya que presenta al inmigrante indocumentado no como un invasor peligroso sino como un ser humano cuya única opción para sobrevivir es migrar al norte. De esta manera, la comunidad meXicana en esta obra, usando las palabras de Mohanty, “decolonize[s] knowledge and practice[s] anticapitalist critique” (7).

La crítica anticapitalista que las comunidades meXicanas de Grande ofrecen sobre la migración no se presenta en la obra de Escandón, ya que las protagonistas de esta autora, aparte de formar parte de comunidades meXicanas idealizadas, en ningún momento se consideran inmigrantes.⁷⁹ De esta manera, tanto las protagonistas de Escandón como sus comunidades se enfocan en sacar a la luz males como la hegemonía masculina, sin realmente explorar los motivos económicos y sociales que empujan diariamente a miles de inmigrantes hacia la frontera. Si bien Fernández sí ofrece una crítica anticapitalista al exponer cómo el gobierno federal arrebató las tierras de los

⁷⁹ Esperanza, en *Santitos*, explícitamente dice: “Yo no soy inmigrante” (40). Libertad, en *Transportes*, se identifica como ciudadana estadounidense; y si bien su padre llegó a Estados Unidos como inmigrante, su estatus legal en ningún momento les impide desplazarse.

chicanos de Texas, su protagonista, Nenita, no cuenta con el apoyo de su comunidad con quien protestar esta injusticia (95-98). Además, el propósito fundamental de la comunidad femenina chicana en la obra de Fernández es la de recuperar las expresiones artísticas comunitarias. A diferencia de estas comunidades, la de Grande sí desvela los males del capitalismo y sus consecuencias en el fenómeno migratorio ya que sus protagonistas, como la autora misma, crecen como sujetos “desprivilegiados” dentro de este sistema, el cual cambia el curso de sus vidas desde el comienzo de sus historias.

Reyna Grande ilustra no sólo una comunidad femenina meXicana de apoyo que juega un rol fundamental en el desarrollo de sus protagonistas, sino también una que resalta características propias como su naturaleza transnacional y su crítica anticapitalista, para denunciar así los abusos que estas menores, y sus familias, deben sufrir para alcanzar una vida mejor. Debido a la edad y las peculiaridades migratorias de sus protagonistas, y la manera cómo sus comunidades meXicanas las apoyan, se puede concluir que Grande busca formar una comunidad de apoyo mayor, una en la cual invita a sus lectores dentro de su propia vida para motivarnos a reconocer y denunciar las injusticias sociales y económicas creadas, y prolongadas, por el capitalismo y nuestras políticas migratorias actuales.

V. Conclusiones

Centrándose en los temas que unen los hilos de este estudio, este último capítulo explora el *Bildung* de la mujer meXicana como lo desarrolla Reyna Grande en su novela *A través de cien montañas* y en su memoria *La distancia entre nosotros*. Sus protagonistas adquieren una nueva consciencia mestiza al término de sus viajes

fronterizos, pero esta nueva consciencia resulta de la superación de la pérdida ambigua de sus padres y de sus identidades mexicanas. Esta nueva consciencia les ayuda a aceptar las dos caras de sus identidades ambiguas, tanto el lado mexicano como el lado chicano/americano.⁸⁰ En estas dos obras, la ambigüedad de las identidades y/o la superación de las mismas ocurren tanto en México como en Estados Unidos, resaltando así la naturaleza transnacional de esta nueva consciencia, y de este *Bildungsroman*, ya que con dicha consciencia las protagonistas crean puentes que unen las experiencias mexicanas y las chicanas. Las identidades ambiguas de las protagonistas se negocian constantemente y se presentan en diferentes momentos en sus vidas, y de cierta forma están conectadas a la manera cómo ellas, o los otros personajes, cruzaron la frontera binacional, lo cual hace que esta frontera se manifieste repetitivamente como un tercer espacio, convirtiendo a las protagonistas en sus portadoras. En medio de estas manifestaciones, ellas logran aceptar sus identidades ambiguas, empleándolas como herramientas de superación, y así revelando este tercer espacio como un espacio de resistencia y formación. Finalmente, este capítulo también analiza las comunidades femeninas meXicanas, no como hermandades femeninas idealizadas, sino como comunidades solidarias unidas por un interés común, las cuales no sólo asisten a la mujer meXicana en su despertar, sino que también cuestionan los discursos oficiales capitalistas que oprimen a los sujetos subalternos y restringen su libre desplazamiento.

Reyna Grande busca sacar a la luz no sólo historias de pobreza, abuso e injusticia, sino también historias de tenacidad, avance profesional y metas cumplidas, las historias

⁸⁰ Chicano en *A través de cien montañas*, y estadounidense en *La distancia entre nosotros*. Reyna, la protagonista de esta segunda obra nunca se identifica como mexicana-chicana, pero sí como mexicana-americana.

no oficiales de los inmigrantes indocumentados, aquellos que deben pasar desapercibidos como ella tuvo que hacerlo al pasar por Chula Vista y luego en la escuela estadounidense. Con la incesante intención de Donald Trump de rescindir el programa DACA, a pesar de que la Corte Suprema de Estados Unidos bloqueó este intento en junio de este año, historias como las que Reyna Grande comparte son ahora más relevantes que nunca. Con estas obras Grande busca formar una comunidad de apoyo mayor, una en la cual invita a sus lectores a denunciar las injusticias sociales y económicas creadas por el capitalismo y una política de inmigración ineficiente, por lo que ahora nos toca responder a ese llamado.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo se han analizado los *Bildungsromane* femeninos de tres autoras mexicano-estadounidenses: Roberta Fernández, María Amparo Escandón y Reyna Grande. Estas escritoras, y sus obras, comúnmente se han estudiado como literatura chicana, aun cuando solamente Roberta Fernández se identifica como tal.¹ Con esto en mente, este estudio toma prestado el vocablo *meXicana*, acuñado por la crítica chicana Rosa Linda Fregoso en *MeXicana Encounters* (2003), pero a diferencia de Fregoso – quien lo emplea para estudiar las experiencias y representaciones de las mujeres mexicanas y chicanas sin eliminar las diferencias que existen entre ellas – yo lo empleo para describir a aquellas mujeres norteamericanas con raíces mexicanas, cuyos lugares de nacimiento y/o experiencias de vida hacen difícil identificarlas plenamente como chicanas o mexicanas.² De este modo, mi estudio describe a María Amparo Escandón y a Reyna Grande como escritoras *meXicanas*, y al *Bildungsroman* que ellas presentan en sus obras como *Bildungsroman* femenino *meXicano*.

Comparando las representaciones de la nueva consciencia mestiza, la frontera binacional, y las comunidades femeninas de apoyo en la obra de la autora chicana Roberta Fernández con las obras de las autoras *meXicanas* María Amparo Escandón y Reyna Grande, se concluye que las características más significativas del *Bildungsroman* femenino *meXicano* que estas dos últimas autoras presentan son: 1) la adquisición de una

¹ A pesar de que la crítica literaria comúnmente estudia a Escandón y a Grande como escritoras chicanas, ellas no se identifican como tal debido a que no nacieron ni crecieron en el lado norte de la frontera. Ellas tampoco se identifican totalmente como mexicanas porque sus experiencias de vida son distintas a las de la mayoría de escritoras mexicanas, quienes, como afirma Escandón, “breathe the [Mexican] culture day in and day out (“A Conversation” 5).

² El énfasis de Fregoso en usar este vocablo está “on the shared history of othering, on how dominant culture collapses differences and homogenizes Mexicanas and Chicanas into a single category as ‘other’” (xiv).

nueva consciencia mestiza, pero no como producto de la superación de una crisis de identidad innata, sino de sentimientos de pérdida, remordimiento y/o trauma, y que se traduce en la aceptación de identidades ambiguas, 2) el tránsito a través de la frontera mexicano-estadounidense, área que se presenta como un espacio de resistencia y liberación, y donde se forjan nuevas identidades, y 3) la formación de comunidades femeninas meXicanas de apoyo, las cuales se encuentran en el umbral entre las comunidades femeninas mexicanas y la chicanas.

Aunque mi estudio se centra en estas dos escritoras meXicanas, también ilumina la existencia de las muchas otras mujeres norteamericanas con raíces mexicanas, sean escritoras o no, quienes, como Escandón y Grande, tampoco se identifican ni como chicanas ni como mexicanas. El catedrático Kip Téllez comenta que el término chicano/a/x “reflects a political orientation, but its reference is [...] narrow for many, especially recent immigrants from Mexico” (“A Word”). Teniendo en consideración que, para la mayoría de electores mexicano-americanos y latinos en Estados Unidos de hoy, una mejor educación, un mayor número de empleos, y el mejor acceso a un seguro médico son asuntos más relevantes que la reforma migratoria, el comentario de Téllez explica por qué el vocablo chicana no necesariamente describe las experiencias y/o necesidades de las muchas mujeres de origen mexicano quienes, como Grande y Escandón, todavía se definen por sus experiencias migratorias y binacionales.³ Reyna Grande reconoce esta limitación del vocablo chicana al expresar que no puede

³ Jens Manuel Krogstad explica que la mayor relevancia que los electores mexicanoamericanos y latinos le dan a los temas de educación, economía, y salud en comparación con la reforma migratoria se debe mayormente a que estos grupos tienen la tasa de natalidad más alta en Estados Unidos, y además fueron quienes sufrieron las peores consecuencias de la recesión económica del año 2008. Krogstad también explica que los electores mexicanoamericanos y latinos que no nacieron en Estados Unidos le otorgan una igual o mayor importancia a la reforma migratoria sobre otros asuntos de importancia (“Top Issue”).

identificarse como tal, debido a que no nació en Estados Unidos, por lo que sus experiencias de vida son muy diferentes a las de las mujeres chicanas. Grande también comparte que una chicana, como la escritora chicana Sandra Cisneros, por ejemplo, no hubiera podido escribir una historia como *La distancia entre nosotros* porque “[the immigrant experience] was not her experience” (“A Conversation”). María Amparo Escandón comenta que, al llegar a Estados Unidos, ella desconocía las identidades y literaturas chicanas y latinas, por lo que descubrirlas “later in life [...] was [...] fascinating [and] such an eye-opener” (“A Conversation” 5).⁴ De este modo, mi estudio aborda este problema de identificación errónea, puesto que el tildar de chicanas a las muchas mujeres inmigrantes de origen mexicano en Estados Unidos ignora sus experiencias de inmigración y sus vivencias en México, encasillándolas dentro una identidad que muchas veces es tanto ajena como nueva para ellas.

Si bien mi estudio analiza las obras de dos escritoras meXicanas, se debe mencionar que Escandón y Grande no son las únicas escritoras contemporáneas de origen mexicano que pueden catalogarse como meXicanas. Actualmente el nombre de la escritora Julissa Arce se está divulgando en los medios de comunicación estadounidenses debido a que sus dos memorias publicadas narran su historia desde su niñez en México y su migración al norte a los 11 años hasta convertirse en una alta ejecutiva en Goldman Sachs. Aunque Arce se identifica como “Mexican-American,” ella enfatiza que, debido a su historia de migración y sus largos años como inmigrante indocumentada, sus experiencias son muy distintas a la de la mayoría de mujeres mexicana-americanas que

⁴ Escandón afirma sentirse “like an imposter when somebody considers [her] a Latina [o Chicana] writer because [she was not] born and raised in [a] bicultural environment [in] the United States” (“A Conversation” 5).

nacieron en Estados Unidos (Arce).⁵ Esta diferencia de experiencias revela que el término mexicana-americana, por el mismo hecho de ser más inclusivo, crea problemas de homogenización entre mujeres de herencia mexicana con vivencias diferentes muy marcadas, por lo que mi uso del vocablo meXicana ayuda a clasificar a escritoras contemporáneas de origen mexicano como Arce y al tipo de narrativa que ellas escriben.

Además de ayudar en la clasificación de mujeres de origen mexicano, este estudio también resalta las diferentes capacidades lingüísticas de estas mujeres. Tanto Escandón como Grande escriben primeramente en inglés y luego traducen sus obras al español por sí mismas. Escandón emigró a Estados Unidos a los 26 años por lo que, como ella misma lo afirma, su conocimiento del inglés era limitado, y por ende “[her] work end[ed] up being much more direct and simple [than] if [she had] written [first] in [her] native language.” Ella decidió empezar a escribir primeramente en inglés porque se dio cuenta que “[she] was not a tourist anymore [but] an immigrant;” no obstante, ella traduce sus obras al español por sí misma porque este ejercicio la acerca a su lengua materna y a sus raíces culturales (“A Conversation” 4). Estas premisas indican que para Escandón el escribir en inglés no es solamente un reto académico y laboral sino también una manera de afianzar su residencia, y ciudadanía estadounidense, y sus traducciones al español son una manera de expresar su acervo cultural mexicano.

El uso de las dos lenguas sugiere también una relación entre el proceso de la adquisición del inglés en Escandón y la competencia lingüística de sus protagonistas en

⁵ Hasta el momento Julissa Arce ha publicado dos memorias: *My Underground American Dream* (2016) y *Someone like me* (2018). Aunque ella habla español y también ha publicado las traducciones de sus memorias en su lengua materna, sus obras no forman parte de este estudio porque hasta el momento ella no ha escrito obras de ficción y porque ella tampoco traduce sus obras al español por sí misma. Arce no hace mención al término *chicana* al hablar sobre su persona; pero sí enfatiza que su identidad actualmente incluye tanto el lado mexicano como el estadounidense (Arce).

las dos lenguas. Escandón comparte que mientras la escritura en inglés de *Santitos* “was difficult because [she] had little knowledge of the language [and] had to use a dictionary and a thesaurus,” con la escritura de *Transportes* “there was a notable improvement [because she] was more fluent [and] used the dictionary less” (“A Conversation” 4). La limitada competencia lingüística en inglés de la autora al escribir *Santitos* se ilustra en la creación de una protagonista que se expresa mayormente en español, incluso después de cruzar de la frontera hacia el norte. Esta diferencia también insinúa que seis años después, y con una mejor competencia lingüística en inglés, Escandón se sintió más preparada para protagonizar una joven meXicana que puede expresarse bastante bien en ambas lenguas sin importar el registro.

A diferencia de Escandón, Reyna Grande emigró a Estados Unidos a los nueve años, por lo que, como ella misma explica, su competencia lingüística en inglés es mucho más vasta que en español, siendo esta la razón principal por la cual escribe primeramente en inglés. Ella también traduce sus obras al español por sí misma, pero comenta que este ejercicio es “a way to reclaim her mother language,” debido a que su migración al norte le costó, entre otras cosas, la pérdida de su lengua materna. Algunas características distintivas de las traducciones de Grande, y que no se encuentran en las traducciones de Escandón, son el constante cambio de código y la extensión semántica, y los errores de puntuación y acentuación que ella misma reconoce. Aunque sus traducciones han recibido críticas por su empleo rústico del lenguaje, ella admite que sus traducciones reflejan tanto su competencia lingüística en español como la de sus protagonistas, por lo que una traducción hecha por un profesional no sería auténtica a su realidad lingüística

(“A Conversation”).⁶ Esta aclaración explica la facilidad con la que Grande emplea regionalismos, jergas, y conjugaciones verbales no estándares, como el uso constante del “haiga,” en las voces de sus protagonistas, quienes al crecer en la pobreza extrema no gozarían de acceso a una educación adecuada. Se debe resaltar que el manejo del español de las protagonistas cambia a formas más estándares cuando ellas cruzan la frontera y logran educarse, lo cual indica que el éxito de sus viajes de descubrimiento también se refleja en la mejora de sus competencias lingüísticas, y que la autora es capaz de manipular varios registros lingüísticos para reflejar diferentes etapas de la experiencia migratoria.

Las desiguales competencias lingüísticas de las protagonistas meXicanas de estas dos autoras muestran las varias experiencias lingüísticas de la mujer meXicana: las que cuentan con un inglés bastante limitado como la protagonista de *Santitos*, las que llegaron a El Otro Lado con poca escolaridad pero que eventualmente se desarrollan profesionalmente y lingüísticamente como las protagonistas de Grande, y las que crecieron expresándose bastante bien en ambas lenguas como la protagonista de *Transportes*. De este modo, la capacidad de escribir en las dos lenguas que distingue a estas dos autoras meXicanas de la mayoría de escritoras mexicanas y chicanas, y las diferentes competencias lingüísticas tanto en inglés como en español de sus protagonistas, ilumina no sólo los diferentes orígenes de la mujer meXicana sino también su heterogeneidad lingüística.

⁶ Grande comparte que su última obra, *A Dream Called Home*, fue traducida al español por un profesional debido a las críticas negativas que recibió por sus primeras traducciones. Sin embargo, al leer la traducción de esta última obra, ella no se reconoció en el léxico usado porque no fue capaz de entenderlo, por lo que decidió editar la traducción para hacerla más auténtica, ya que ella no deseaba una traducción perfecta, sino “a work that reflect[ed] how [she] speak[s]” (“A Conversation”).

Otro elemento importante que describe a la mujer meXicana, y que ilustra la heterogeneidad de esta población, es su relación con la frontera binacional. Escandón describe su migración al norte en 1983 de la siguiente manera: “so my new boyfriend said, ‘let’s go somewhere.’ I said, ‘sure, where do we go?’ He said, ‘LA,’ and I said, ‘let’s go.’ So, we eloped.” (“A Conversation” 1-3). Este cruce fronterizo como un hecho fortuito y simple sugiere que el conocimiento personal del espacio fronterizo y la experiencia fronteriza indocumentada de Escandón son limitados, lo cual explica por qué ella opta por relegar a sus protagonistas a espacios cerrados, minimizando así los riesgos que cientos de mujeres de origen mexicano enfrentan para cruzar la frontera día a día. No obstante, la manera cómo sus protagonistas cruzan la frontera – Esperanza escondida en el auto de un juez californiano y Libertad presentando un pasaporte falso y sobornando a un oficial de migración – no eran inusuales cuando Escandón emigró a este país. Jasper Gilardi, en “Ally or Exploiter? The Smuggler-Migrant Relationship is a Complex One,” comenta que hasta los años 90 muchos inmigrantes indocumentados, ayudados por coyotes, llegaron a Estados Unidos usando documentación falsa o escondidos en autos.⁷ Este hecho sugiere que, aunque Escandón tal vez no cuenta con un conocimiento vasto del espacio fronterizo, las formas cómo sus protagonistas cruzan la frontera describen las experiencias fronterizas de posiblemente muchas mujeres meXicanas que cruzaron la frontera antes del nuevo milenio.

Reyna Grande, a diferencia de Escandón, cruzó la frontera como indocumentada a los nueve años a través del desierto, experiencia traumática que se manifiesta en su vida

⁷ La década de los 90 coincide con la implantación de la Operación Gatekeeper, una medida que satisfactoriamente disminuyó la inmigración indocumentada desde México a través del empleo de, entre otras cosas, militarización, tecnología e identificación biométrica.

hasta el día de hoy, y la define como “a border-crosser” (“A Conversation”). Grande explora esta experiencia traumática en sus protagonistas quienes, a diferencia de las protagonistas de Escandón, están definidas por la frontera en todo momento, y por eso se convierten en sus portadoras. Esta diferencia radica en que las vidas de las protagonistas de Grande están marcadas por muchas otras divisiones sociales aparte de su género y origen nacional, como por ejemplo su situación migratoria y la pobreza extrema en que crecieron, las cuales se presentan constantemente en sus vidas, aun incluso cuando ellas dejan de ser indocumentadas y logran un modesto bienestar económico.⁸ Esta diferencia también conecta a las protagonistas meXicanas de Grande con mujeres meXicanas más jóvenes que emigraron a Estados Unidos para mejorar su situación económica, y cuya situación migratoria es bastante relevante hoy en día. Actualmente existen 1.8 millones de jóvenes indocumentados que llegaron a Estados Unidos antes de cumplir los 16 años. La edad promedio a la que ellos llegaron a este país es 6, y aproximadamente el 79% de ellos nacieron en México (Gomez). Grande saca a la luz los retos de estos jóvenes, muchos de los cuales son meXicanos y meXicanas quienes, como ella, tuvieron que cruzar la frontera sin documentos y ahora luchan por el derecho que prosperar en este país que llaman hogar. Por lo tanto, aparte de presentar el espacio fronterizo como un espacio de resistencia y formación, Grande también ilumina las vivencias y los desafíos de miles de jóvenes meXicanas indocumentadas que diariamente llevan la frontera consigo en sus hombros, y están a la espera de una política migratoria más justa que aligere esta carga.

⁸ Se debe recordar que las protagonistas de Escandón a pesar de cruzar la frontera ilegalmente en ningún momento se reconocen como inmigrantes.

El *Bildungsroman* femenino es un género literario que se desarrolla continuamente de acuerdo a los diferentes contextos sociales, históricos y culturales que envuelven a las autoras que lo producen. El hecho de que los *Bildungsromane* femeninos de María Amparo Escandón y Reyna Grande, como este estudio propone, deben clasificarse y estudiarse como meXicanos y no chicanos, es prueba no sólo de este continuo desarrollo, sino también del surgimiento de nuevas identidades de la mujer de origen mexicano en Estados Unidos. Mi estudio, aunque se enfoca solamente en dos autoras meXicanas, también ilustra las vidas y los retos de millones de mujeres meXicanas, cuyos “struggles of borders” se diferencian de la lucha de la mujer chicana, puesto que muchas veces se traducen en sus tránsitos por la frontera binacional mientras forjan nuevas identidades y/o en activismo migrante.

Obras citadas

- “A History of the Gramophone Record.” *45rpm*, www.45-rpm.org.uk/history.html. Recuperado 10 marzo 2017.
- “A Novel Idea 2006 – Presentation by author María Amparo Escandón.” *YouTube*, colgado por Deschutes Library, 23 octubre 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=LaCnVxfG0w4>. Recuperado 12 marzo 2017.
- “About Arte Público Press.” *Arte Público Press*. 2014. <https://artepublicopress.com/about-arte-publico-press/>. Recuperado 12 marzo 2017.
- Aguilar Sosa, Yanet. “Las batallas de las mexicanas por publicar.” *El universal*, 7 de marzo 2016, <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/letras/2016/03/7/las-batallas-de-las-mexicanas-por-publicar>.
- Akins, Adrienne. “‘Each of Us Tell It As We See It’: Memory and Storytelling in Roberta Fernández’s *Intaglio*.” *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 52, no. 1, 2010, pp. 30-40.
- Alvarez, Julia. “Julia Alvarez Interview: In the Time of Discovery.” Entrevista por Jack Smith. *The Writer*, 4 agosto 2016, <https://www.writermag.com/writing-inspiration/author-interviews/julia-alvarez-time-discovery/>. Recuperado 19 enero 2020.
- Antoszek, Ewa. “Contested Spaces/Striated Spaces: Representations of the Border in Reyna Grande’s *The Distance Between Us: A Memoir*.” *Roczniki humanistyczne*, vol. 64, no. 11, 2016, pp. 137-147.
- Anzaldúa Gloria. *Borderlands: La Frontera*. 4^{ta} ed., Aunt Lute Books, 2012.
- - -. *Making Face, Making Soul, Haciendo Caras: Creative and Critical Perspectives by Women of Color*. Aunt Lute Books, 1990.
- Anzaldúa, Gloria, y AnaLouise Keating, editores. *This Bridge We Call Home: Radical Visions for Transformation*. Routledge, 2002.
- Arce, Julissa. “What does it mean to be Latinx?” *YouTube*, colgado por Crooked Media, 20 septiembre 2018, https://www.youtube.com/watch?time_continue=835&v=mOcu_luwBEE&feature=emb_logo.
- Azaola, Elena. “Género y justicia penal en México.” *Mujeres y castigo: Un enfoque socio-jurídico y de género*, editado por Elisabeth Almeda y Encarna Bodelón, Editorial Dykinson, 2007, pp. 67-82.
- Baker Miller, Jean. *Toward a New Psychology of Women*. Beacon, 1976.

- Bakhtin, Mikhail. "Epic and Novel: Toward a Methodology for the Study of the Novel." *Modern Genre Theory*, editado por David Duff, Routledge, 2000, pp. 68-81.
- Beardslee, Karen. *Literary Legacies, Folklore Foundations: Selfhood and Cultural Tradition in Nineteenth- and Twentieth-Century American Literature*. The U of Tennessee P, 2001.
- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of its Mechanical Reproducibility." *Critical Theory: A Reader for Literary and Cultural Studies*, editado por Robert Dale Parker, Oxford UP, 2012, pp. 395-414.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Routledge, 1994.
- Boss, Pauline. *Ambiguous Loss: Learning to live with Unresolved Grief*. Harvard UP, 1999.
- - -. "Ambiguous Loss Research, Theory, and Practice: Reflections after 9/11." *Journal of Marriage and Family*, vol. 66, no. 3, 2004, pp. 551-66.
- Bourdieu, Pierre. *Reproduction in Education, Society and Culture*. Traducido por Richard Nice, Sage Publications, 1990.
- Boyer, Christine. "The Many Mirrors of Foucault and their Architectural Reflections." *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*, editado por Michiel Dehaene & Lieven De Caeter, Routledge, 2008, pp. 53-74.
- Brown, Ruth. *Telling the Story of Mexican Migration: Chronicle, Literature, and Film from the Post-Gatekeeper Period*. 2013. University of Kentucky, Disertación doctoral. *ProQuest Dissertations and Theses*.
- Buckley, Jerome. *Seasons of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Harvard UP, 1974.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. 1990. Routledge, 1999.
- Caminero, Marta. "The Lost Ones: Post-gatekeeper Border Fictions and the Construction of Cultural Trauma." *Latino Studies*, vol. 8, no. 3, 2010, pp. 304-327.
- Cantú, Norma. "Sitio y lengua: Chicana Third Space Feminist Theory." *Landscapes of Writing in Chicano Literature*, editado por Imelda Martín-Junquera, Palgrave MacMillan, 2013, pp. 173-188.
- Cantú, Norma, y Aída Hurtado. Introducción. *Borderlands: La Frontera*, by Gloria Anzaldúa, 1987, 4ta ed., Aunt Lute Press, 2012, pp. 1-12.

- Carroll, Susan. "More Caught at Border with Other People's Documents." *Chron*, 25 agosto 2009, <https://www.chron.com/news/houston-texas/article/More-caught-at-border-with-other-people-s-1748982.php>. Recuperado 28 enero 2020.
- Caruth, Cathy. *Trauma: Explorations in Memory*. The Johns Hopkins UP, 1995.
- - -. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. The Johns Hopkins UP, 1996.
- Castillo, Debra, et al. "Border Lives: Prostitute Women in Tijuana." *Signs*, vol. 24, no.2, 1999, pp. 387-422. *JSTOR*. Recuperado 12 febrero 2018.
- Castillo, Debra, y María Tabuenca Córdoba. *Border Women: Writing from La Frontera*. U of Minnesota P, 2002.
- Cerruti, Marcela, y Douglas Massey. "On the Auspices of Female Migration from Mexico to the United States." *Demography*, vol. 38, no. 2, 2001, pp. 187-200.
- Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. U of California P, 1978.
- Cisneros, Sara. "El Bildungsroman femenino en la literatura mexicana en tres autoras: Nissán, Esquivel y Mastretta." MA Thesis, California State University, Fresno, 2016.
- - -. "Sandra Cisneros Crosses Borders and Boundaries in *A House of my Own*." Entrevista por Ari Shapiro. *All Things Considered*, 6 octubre 2015, <https://www.npr.org/2015/10/06/446301433/sandra-cisneros-crosses-borders-and-boundaries-in-a-house-of-my-own>. Recuperado 19 enero 2020.
- - -. *The House on Mango Street*. 1984. Vintage Books, 2009.
- Comisión Nacional de los Derechos Humanos, México. *Informe especial de la Comisión Nacional de los Derechos Humanos sobre las mujeres internas en los centros de reclusión de la República Mexicana*. CNDH, 2014, <http://informe.cndh.org.mx/uploads/menu/109/Anexo24A.1InformeEspecial-MujeresenReclusión.pdf>.
- Córdova, Teresa. "The Emergent Writings of Twenty Years of Chicana Feminist Struggles: Roots and Resistance." *The Handbook of Hispanic Cultures in the United States*, editado por Félix Padilla, Arte Público Press, 1994, pp 175-202.
- Cota-Cárdenas, Margarita. "The Chicana in the City as Seen in Her Literature." *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 6, no. 1, 1981, pp. 13-18.

- Courtenay, Will. "Constructions of Masculinity and their Influence on Men's Well-being: A Theory of Gender and Health." *Social Science & Medicine*, vol. 50, 2000, pp. 1385-1401.
- Davis, Mike. *Magical Urbanism: Latinos Reinvent the US City*. Verso, 2000.
- De Veritch, Vanessa. *Forging Alliances across Fronteras: Transnational Narratives of Female Migration and the Family*. University of New Mexico, Disertación doctoral. *ProQuest Dissertations and Theses*.
- Delgado Merrill, Sandra. "(Re)inventando la imagen de la prostituta." *Con-Textos*, vol. 32, 2004, pp. 95-103.
- DeMello, Margo. *Bodies of Inscription: A Cultural History of the Modern Tattoo Community*. Duke UP, 2000.
- Dunn, Maggie, and Ann Morris. *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition*. Twayne Publishers, 1995.
- Eng, David, y David Kazanjian, editores. *Loss: The Politics of Mourning*. U of California P, 2003.
- Escandón, María Amparo. "A Conversation with María Amparo Escandón." www.mariaescandon.com/wpcontent/uploads/2017/11/a_conversation_with_maria.pdf. Recuperado 12 diciembre 2017.
- . "An interview with María Amparo Escandón about Esperanza's Box of Saints." www.mariaescandon.com/work/books/esperanzas-book-of-saints-author-qa/. Recuperado 12 diciembre 2017.
- . *Santitos*. Plaza & Janés Editores, 1999.
- . *Transportes González e Hija*. Vintage Español, 2005.
- Eysturoy, Annie. *Daughters of Self-Creation: The Contemporary Chicana Novel*. U of New Mexico P, 1996.
- Feghali, Zalfa. "Re-articulating the New Mestiza." *Journal of International Women's Studies*, vol. 12, no 2, 2011, pp. 61-74.
- Felski, Rita. *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Harvard UP, 1989.
- Fernández, Roberta. "Depicting Women's Culture in Intaglio: A Novel in Six Stories." *Máscaras*, edited by Lucha Corpi, Third Woman Press, 1997, pp. 72-95.

- - -. Introduction: A Mosaic of Latino Literature of the United States. *In Other Words: Literature by Latinos of the United States*, editado por Roberta Fernández, Arte Público P, 1994, pp. xxv-xxxvii.
- - -. *Fronterizas: Una novela en seis cuentos*. Arte Público Press, 2001.
- Feu, Montse. “Transformation Was Definitely Her Specialty”: Teaching Representation with Roberta Fernández’s “Amanda,” *Interdisciplinary Humanities*, vol. 31, no. 2, Summer 2014, pp. 47-61.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punishment: The Birth of the Prison*. Traducido por Alan Sheridan, Vintage – Random House, 1977.
- . “Of other Spaces.” *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*, editado por Michiel Dehaene y Lieven De Cauter, Routledge, 2008, pp. 13-30.
- . “The Subject and Power.” *Critical Inquiry*, vol. 8, no. 4, 1982, pp. 777-95. *JSTOR*. Recuperado 8 marzo 2018.
- Fregoso, Rosa Linda. *MeXicana Encounters: The Making of Social Identities on the Borderlands*. U of California P, 2003.
- García Canclini, Nestor. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Traducido por Christopher L. Chiappari y Silvia L. López, U of Minnesota P, 1995.
- Gascón, Jorge. “Compadrazgo y cambio en el Altiplano peruano.” *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 35, 2005, pp. 191-206.
- Gaspar de Alba, Alicia. *(Un)Framing the “Bad Woman:” Sor Juana, Malinche, Coyolxauhqui and other Rebels with a Cause*. U of Texas P, 2014.
- Gilardi, Jasper. “Ally or Exploiter? The Smuggler-Migrant Relationship is a Complex One.” *Migration Policy*, 5 febrero 2020, <https://www.migrationpolicy.org/article/ally-or-exploiter-smuggler-migrant-relationship-complex-one>. Recuperado 30 julio 2020.
- Gomez, Alan. “Who are the DACA DREAMers and How Many are here?” *USA Today*, 13 febrero 2018, <https://www.usatoday.com/story/news/politics/2018/02/13/who-daca-dreamers-and-how-many-here/333045002/>. Recuperado 30 julio 2020.
- Gómez-Vega. “La mujer como artista.” *Bilingual Review / La Revista Bilingüe*, vol. 18, no. 1, 1993, pp. 14-22.
- Gómez Viu, Carmen. “El Bildungsroman y la novela de formación femenina hispanoamericana contemporánea.” *EPOS*, XXV, 2009, pp. 107-117.

- González, Carolyn. "Crossing Borders Through Prostitution: *Esperanza's Box of Saints* by María Escandón and *Across a Hundred Mountains* by Reyna Grande." *(Re)mapping the Latina/o Literary Landscape*, editado por Cristina Herrera y Larissa Mercado-López, Palgrave Macmillan, 2016, pp. 111-126.
- González, María Rosario. "El desarrollo de la prostituta en la novela mexicana contemporánea: siglo XX." Disertación, University of California Irvine, 1991.
- Gonzales-Berry, Erlinda; Tey Diana Rebolledo. "Growing Up Chicano: Tomás Rivera and Sandra Cisneros." *Revista Chicano-Riqueña*, vol. 13, no. 3-4, 1985, pp. 109-119.
- Grande, Reyna. "A Conversation with Reyna Grande," 4 de mayo 2019, La Casa Hispánica, Oberlin, OH. Presentación informal.
- - -. *A través de cien montañas*. Atria Español, 2006.
- - -. *La búsqueda de un sueño*. Traducido por Víctor Manuel Uribe, Atria Español, 2018.
- - -. *La distancia entre nosotros*. Atria Español, 2013.
- - -. "The Trauma of Immigrating didn't Stop when I crossed the Border." *Buzzfeednews*, 19 junio 2018, <https://www.buzzfeednews.com/article/reynagrande/what-it-was-like-crossing-the-border-as-a-child-reyna-grande>. Recuperado 25 mayo 2020.
- Gutiérrez, Laura. "Mirrors and Masks: Female Subjectivity in Chicana Poetry." *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 15, no. 2, 1994, pp. 69-86.
- Hamilton, Shane. *Trucking Country: The Road to America's Wal-Mart Economy*. Princeton UP, 2008.
- Haney López, Ian. *White by Law: The Legal Construction of Race*. 1996. New York UP, 2006.
- Hernando, Ana María. "El tercer espacio: Cruce de culturas en la literatura de frontera." *Revista de Literaturas Modernas*, no. 34, 2004, pp. 109-120.
- Herrera, Spencer. "Bildungsroman." *The Greenwood Encyclopedia of Latino Literature*, edited by Nicolás Kanellos, Greenwood Press, 2008, pp. 284-286.
- Heyman, Josiah. "Capitalism and US Policy at the Mexican Border." *Dialectical Anthropology*, vol. 36, no. 3, 2012, pp. 263-277.
- Hummel, Martin. "Para la lingüística de vuestro diminutivo: Los diminutivos como apreciativos." *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. 20, 1997, pp. 191-210.

- Instituto Nacional de las Mujeres. "Desigualdad en cifras: Mujeres mexicanas migrantes en Estados Unidos." *Boletín INMUJERES*, año 3, no. 9, 2017, http://cedoc.inmujeres.gob.mx/documentos_download/BoletinN9_2017.pdf.
- Jiménez, Yvette. "Caminos del ser y de la historia: La narrativa femenina en México." *Mujer y literatura mexicana y chicana, culturas en contacto*, vol. 1, 1988, pp. 93-111.
- Job, Peggy. "La sexualidad en la narrativa femenina mexicana 1970-1987: Una aproximación." *Third Woman*, 1989, pp. 123-139.
- Kabalen, Donna. "Mental Landscapes of Women's Experience in *González & Daughter Trucking Co.* by María Amparo Escandón." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, no. 46, 2010, pp. 1030-1035.
- Kafka, Phillipa. *(Out)classed Women: Contemporary Chicana Writers on Inequitable Gender Power Relations*. Greenwood Press, 2000.
- Katsulis, Yasmina. *Sex Work and the City: The Social Geography of Health and Safety in Tijuana, Mexico*. U of Texas P, 2008.
- Kelley, Margot. "A Minor Revolution: Chicano/a Composite Novels and the Limits of Genre." *Ethnicity and the American Short Story*, editado por Julie Brown, Garland Publishing Inc, 1997, pp 63-84.
- Klahn, Norma. "Literary (Re)Mappings: Autobiographical (Dis)Placements by Chicana Writers." *Chicana Feminisms: A Critical Reader*, editado por Gabriela Arredondo, et al, Duke UP Books, 2003, pp. 114-145.
- Kleinbord, Esther. *The Myth of the Heroine: The Female Bildungsroman in the 20th century*. Peter Lang, 1986.
- Kristal, Efraín. "'Considerando en frío...'. Una respuesta a Franco Moretti." *América Latina en la "literatura mundial," editado por Ignacio M. Sánchez Prado*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006, pp. 101-116.
- Krogstad, Jens, et al. "Children 12 and under are Fastest Growing Group of Unaccompanied Minors at U.S. Border." *Pew Research Center*, 22 julio 2014, <https://www.pewresearch.org/fact-tank/2014/07/22/children-12-and-under-are-fastest-growing-group-of-unaccompanied-minors-at-u-s-border/>. Recuperado 21 febrero 2019.
- - -. "Top Issue for Hispanics? Hint: It's not Immigration." *Pew Research Center*, 2 junio 2014, <https://www.pewresearch.org/fact-tank/2014/06/02/top-issue-for-hispanics-hint-its-not-immigration/>. Recuperado 30 de julio 2020.

- LaCapra, Dominik. *History and Its Limits: Human, Animal, Violence*. Cornell UP, 2009.
- Langellier, Kristin, y Eric Peterson. "Spinstorying: An Analysis of Women Storytelling." *Performance, Culture and Identity*, editado por Elizabeth Fine y Jean Haskell, Praeger Publishers, 1992, pp. 157-180.
- Latimer, Brian. "Sexual Abuse, Torture Used Against Women in Mexico Prisons, Arrests: Report." *NBCnews*, 28 junio 2016, www.nbcnews.com/news/latino/sexual-abuse-torture-used-against-women-mexico-prisons-arrests-report-n600576.
- Laub, Dori. "Truth and Testimony: The Process and the Struggle." *Trauma: Explorations in Memory*, editado por Cathy Caruth, The John Hopkins UP, 1995, pp. 61-75.
- López, Miguel. *Chicano Timespace: The Poetry and Politics of Ricardo Sánchez*. Texas A&M UP, 2001.
- Lozano-Alonso, Angélica. "Seeking Spatial Justice in Reyna Grande's Work." *Negotiating Latinidades, Understanding Identities within Space*. Editado por Kathryn Quinn-Sánchez, Cambridge Scholars Publishing, 2015, pp73-93.
- Lugo, Alejandro. "Theorizing Border Inspections: Inspecting the Working-Class Life of Maquiladora Workers at the U.S.-Mexico Borders." *Globalizing Cultural Studies: Ethnographic Interventions in Theory, Method, and Policy*, editado por Cameron McCarthy, et al, Peter Lang, 2007, pp. 101-122.
- Martínez, Sergio. "Estructura narrativa y frontera en *Transportes González e hija*." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, vol. 18, 2011, pp. 27-36.
- . "Santitos: simbolismo y representación del espacio de Tijuana." *Bilingual Review/La Revista Bilingüe*, vol. 29, no. 1, 2009, pp. 25-38.
- McLean, Ian. "Post Colonial: Return to Sender." *Australian Humanities Review*, diciembre 1998, www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-December-1998/mclean2.html. Recuperado el 14 marzo 2017.
- Melgar, Yolanda. *Los Bildungsromane femeninos de Carmen Boullosa y Sandra Cisneros: Mexicanidades, Fronteras, Puentes*. Támesis, 2012.
- Miranda, Marie "Keta." *Homegirls in the Public Sphere*. U of Texas P, 2003.
- Mohanty, Chandra Talpade. *Feminism without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. Duke UP, 2003.
- Morgan, Robin. *Sisterhood is Global: The International Women's Movement Anthology*. The Feminist Press at CUNY, 1984.

- Muthyala, John Sumanth. "Roberta Fernández's Intaglio: Border Crossings and Mestiza Feminism in the Borderlands." *Canadian Review of American Studies*, vol. 30, no.1, 2000, pp. 92-111.
- Okparanta, Chinenye. "Deconstructing Home: Chicana Women and the Quest for Fathers in Reyna Grande's *Across a Hundred Mountains*." *Michigan Feminist Studies*, vol. 23, no. 1, 2010, pp. 1-14.
- Olivas, Daniel. "Reyna Grande's Journey: Daniel Olivas Interviews Reyna Grande," 6 de diciembre 2012, <https://lareviewofbooks.org/article/reyna-grandes-journey-daniel-olivas-interviews-reyna-grande/>. Recuperado 8 noviembre 2018.
- Ong, Walter. *Orality and Literacy: The Technologizing of the World*. Routledge, 1983.
- Ortega, Eliana, y Nancy Saporta. "Toward a Critical Practice of Latina Writers: At the Threshold of the Unnamed: Latina Literary Discourse in the Eighties." *Breaking Boundaries: Latina Writing and Critical Readings*, editado por Asunción Horno-Delgado, The U of Massachusetts P, 1989, pp. 2-26.
- Osorio, Carmen Alexis. *Afinidades en la representación de la mujer en cuatro narrativas fronterizas contemporáneas México-Estados Unidos. Disertación*, The University of Arizona, 2007. UMI, 2009.
- Pentecost, Rose Anna. "Indigenous and Spanish Transculturation: Becoming Mexican American." *Plaza: Dialogues in Language and Literature*, vol. 5, no. 1, 2014, pp. 39-47.
- Pollmann, Leo. "Función del cuento latinoamericano." *Revista Iberoamericana*, vol. XLVIII, no. 118, enero-junio 1982, pp. 207-215.
- Postma, Regan Lee. *Freeways and Free Speech, Rail Cars and Rancheras: Geographic and Linguistic Mobility in Contemporary Mexican and Mexican-American Cultural Production*. Disertación, University of Kansas, 2011. UMI, 2011.
- Price, Brian. *A Theory of Regret*. Duke UP, 2017.
- Priewe, Marc. "Making a Home Away from Home: Traveling Diasporas in María Amparo Escandón's *Esperanza's Box of Saints*." *Amerikastudien/American Studies*, vol. 51, no. 4, 2006, pp. 581-593.
- Rappleye, Hannah. "Undocumented and Unaccompanied: Facts, Figures on Children at the Border." *NBC News*, 9 julio 2014, www.nbcnews.com/storyline/immigration-border-crisis/undocumented-unaccompanied-facts-figures-children-border-n152221. Recuperado 18 marzo 2020.

- Rebolledo, Tey, and Eliana Rivero. *Infinite Divisions: An anthology of Chicana Literature*. The University of Arizona P, 1993.
- Reft, Ryan. "Segregation in the City of Angels: A 1939 Map of Housing Inequality in L.A." *Kcet*, 14 Nov. 2017, <https://www.kcet.org/shows/lost-la/segregation-in-the-city-of-angels-a-1939-map-of-housing-inequality-in-la>. Recuperado 28 diciembre 2019.
- Rich, Adrienne. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. Virago, 1977.
- Robinson, William. "Global Capitalism, Immigrant Labor, and the Struggle for Justice." *Class, Race and Corporate Power*, vol. 2, no. 3, 2014, pp. 1-16.
- Román-Odio, Clara. "Global-Local Parodies in María Amparo Escandón's *Esperanza's Box of Saints*." *Letras Femeninas*, vol. 34, no.2, invierno 2008, pp. 87-50.
- Rodriguez, Luis. *From our Land to our Land: Essays, Journeys, and Imaginings from a Native Xicanx Writer*. Seven Stories Press, 2020.
- Rodríguez, Russell. "Folklórico in the United States: Cultural Preservation and Disillusion." *Dancing Across Borders: Danzas y Bailes Mexicanos*, edited by Olga Nájera and Norma Cantú, U of Illinois P, 2009, pp. 335-358.
- Rodríguez Lozano, Miguel. "De fronteras asediadas: sobre El festín de los cuervos de Gabriel Trujillo Muñoz." *El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*, editado por Juan Carlos Ramírez-Pimienta y Salvador Fernández, Plaza y Valdés, 2005, pp. 61-76.
- Rohrleitner, Marion Christina. "Chicana Memoir and the DREAMer Generation: Reyna Grande's *The Distance Between Us* as Neo-colonial Critique and Feminist Testimonio." *Gender Vyzkum*, vol. 18, no. 2, 2017, pp. 36-54.
- Rosales, Cecilia. "Chueco Sexualities: Kaleidoscopic I's and Shattered Mirrors." *Chicano/Latino Homoerotic Identities*, editado por David Foster, Routledge, 1999, pp. 25-46.
- Saldívar-Hull, Sonia. Introducción. *Borderlands: La Frontera*, por Gloria Anzaldúa, 1987, 2^{da} ed., Aunt Lute Books, 1999, pp. 1-18.
- Salinas Boldo, Claudia. "Las cárceles de mujeres en México: Espacios de opresión patriarcal." *Iberofórum: Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, año IX, no. 117, enero-junio 2014, pp. 1-27.
- Scott, James. *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*. Yale UP, 1985.

- Seiler, Cotten. *Republic of Drivers: A Cultural History of Automobility in America*. U of Chicago P, 2008.
- Smith, Sidonie. *Moving Lives: Twentieth-Century Women's Travel Writing*. U of Minnesota P, 2001.
- Soja, Edward. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real- And Imagined Places*. Blackwell Publishers, 1996.
- Solheim, Catherine, y Jaime Ballard. "Ambiguous Loss Due to Separation in Voluntary Transnational Families." *Journal of Family Theory & Review*, vol. 8, no. 3, 2016, pp. 341- 359.
- Stacciarini, Jeanne, et al. "I didn't ask to come to this country... I was a child: The Mental Health Implications of Growing up Undocumented." *Journal of Immigrant and Minority Health*, vol. 17, no. 4, 2015, pp. 1125-1230.
- Stone-Mediatore, Shari. *Reading across Borders: Storytelling and Knowledges of Resistance*. Palgrave MacMillan, 2003.
- "Strength (The Enchantress)." *The Oracle's Library*, 21 Nov. 2014, www.theoracleslibrary.com/2014/11/21/xi-strength-the-enchantress/. Recuperado 6 agosto 2017.
- Téllez, Kip. *A Word about Names: Why I call Myself a Mexican-American*. UC – Santa Cruz, <https://people.ucsc.edu/~ktellez/mxcallforwebsite.htm>. Recuperado 30 de julio 2020.
- United States Customs and Border Protection. *U.S. Border Patrol Apprehensions from Mexico and other than Mexico by Fiscal Year*. USCB, 2018, <https://www.cbp.gov/sites/default/files/assets/documents/2019-Mar/bp-total-apps-other-mexico-fy2000-fy2018.pdf>.
- Valdéz, Gina. *Puentes y fronteras: Bridges and Borders*. Bilingual Review Press, 1996.
- van der Kolk, Bessel. "The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma." *Trauma: Explorations in Memory*, editado por Cathy Caruth, The Johns Hopkins UP, 1995, pp. 158-82.
- Vega, Sujey. *Latino Heartland: Of Borders and Belonging in the Midwest*. New York UP, 2015.
- Velasco, Juan Carlos. "Santitos: Loss, the Catholic Sleuth, and the Transnational Mestiza Consciousness." *Mester*, vol. 36, no.1, 2007, pp. 198-211.
- Viramontes, Helena. "The Writer's Desk: Where Helena María Viramontes Finds her Inspiration." Entrevista por Courtney Justus. *The Rivard Report*, 11 julio 2017,

<https://therivardreport.com/the-writers-desk-where-helena-maria-viramontes-finds-her-inspiration/>. Recuperado 19 de enero 2020.

Viscaya Echano, Marta. "Identity and Emigration in the Works of Julia Álvarez, Cristina García, Esmeralda Santiago and María Amparo Escandón." *Disertación*, The University of York, 2004.

Vivero, Cándida. "La madre intelectual y la madre escritora: representación de la maternidad en dos escritoras mexicanas recientes." *Graffylia*, no. 19, julio 2014, pp.74-87.

Weitzer, Ronald. "Prostitution." *Men & Masculinities: A Social, Cultural, and Historical Encyclopedia*, editado por Amy Aronson y Michael Kimmel, ABC-CLIO, 2004, pp. 640-42.

White, Barbara. *Growing Up Female: Adolescent Girlhood in American Fiction*. Greenwood P, 1985.

Yabro-Bejaramo, Yvonne. "Chicana Literature from a Chicana Feminist Perspective." *Americas Review*, no. 15, 1987, pp. 139-145.

Zhang, S. X. *Sex Trafficking in a Border Community: A Field Study of Sex Trafficking in Tijuana, Mexico*. San Diego State University, 2011.

Vita

Yorki Junior Encalada Egúsquiza

Education

- 2017 Gender and Women's Studies Graduate Certificate
University of Kentucky: Lexington, KY
- 2016 Social Theory Graduate Certificate
University of Kentucky: Lexington, KY
- 2016 M.A. Hispanic Studies
University of Kentucky: Lexington, KY
- 2013 M.A. Spanish
Cleveland State University: Cleveland, OH
- 2010 B.S. Middle Childhood Education (*summa cum laude*)
Ashland University: Ashland, OH

Professional Positions

- 2018-Present Lecturer in Hispanic Studies
Oberlin College: Oberlin, OH
- 2013-2017 Teaching Assistant in Hispanic Studies
University of Kentucky: Lexington, KY
- 2011-2013 Teaching Assistant in Spanish
Cleveland State University: Cleveland, OH

Publications

- 2020 Encalada Egúsquiza, Yorki. "El *Bildungsroman* femenino catalano-marroquí en *El último patriarca* (2008)." *Polifonía* (Forthcoming)
- 2016 Encalada Egúsquiza, Yorki J., Catherine D. Gooch, & Joshua D. Martin: "Transnationalism, Xicanosmosis, and the U.S.-Mexico Border: An Interview with William Nericcio." Interview with William Nericcio. *disClosure: A Journal of Social Theory*, vol. 25, 2016, pp. 211-20.

- 2015 Encalada Egúsquiza, Yorki. “La caída de la hegemonía masculina en *En el tiempo de las Mariposas*.” *Polifonía*, vol. 5, no.1, 2015, pp. 4-18.

Honors and Awards

- 2013-2016 Lyman T. Johnson Award: University of Kentucky
- 2015 McCrary Award for Outstanding Second-Year Graduate Student:
Department of Hispanic Studies, University of Kentucky
- 2009-2010 Dean’s List: Ashland University

Yorki Junior Encalada Egúsquiza