

Una casa propia, una tierra ajena: el espacio personal y social de la mujer chicana en la obra de Ana Castillo y Sandra Cisneros

Esther ALVAREZ LOPEZ. Universidad de Oviedo

Las escritoras de ámbito hispano, o para ser más políticamente correctos, de ámbito latino, han pasado a formar parte por derecho propio de las letras norteamericanas de las últimas décadas, como parte integral e insustituible de las nuevas voces que enriquecen el, por otro lado, cada vez más (multi)étnico, más (multi)sexual panorama literario del país. Gracias a la aportación de nativo americanos, asiático americanos, afro-americanos, chicanos y latinos, mujeres de todas estas etnias además de blancas, así como de escritores de los colectivos de gays y lesbianas, la literatura norteamericana se ha convertido en una de las que ofrece una mayor representatividad de lo que supone el abanico cultural de todo un país.

Poco se podía imaginar Hernando de Soto, allá por el siglo XVI, que el inmenso territorio que exploraba, poblado por aquel entonces únicamente por indios, sería desde el siglo XVII, con los Padres Peregrinos que huían de Inglaterra en el Mayflower para asentarse en estas inhóspitas tierras que albergarían su Utopía, hasta bien entrado el siglo XX y aún en los albores del XXI, una representación hecha realidad de la bíblica Tierra Prometida. Personas de todo tipo y condición buscaron y siguen buscando, como sus predecesores lo hicieran mucho antes que ellos, el Nuevo Edén donde poder lograr hacer realidad un único sueño: el mítico, y por otro lado falaz, sueño americano. Este jardín del Edén ofrece, sin embargo, no sólo el embriagador y atractivo perfume de sus rosas sino también las más que alegóricas espinas que envuelven las vallas y alambres que separan dos mundos, dos culturas, dos formas de vida: los Estados libres de México al sur, los Estados Unidos de América al norte de una más que perceptible cicatriz en la tierra: la frontera.

Esta marca geopolítica, esta «herida abierta» en palabras de Gloria Anzaldúa (1987, 3), queda grabada de forma indeleble tanto en aquellos que arriesgan sus vidas al cruzarla como en los que la «viven», la experimentan, más allá de sus límites terrestres. No es de extrañar, pues, que muchas de las obras escritas por autores y autoras cuyos genes tienen su origen al sur de dicha frontera, incluyan esta palabra en los títulos de las obras que publican¹; una palabra que es, por otro

lado, algo más que un simple vocablo que designa una división territorial. En su postmodernista autobiografía *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* Anzaldúa se define a sí misma como «a border woman», una mujer de frontera, a caballo entre la cultura mexicana y la Anglo, un lugar de contradicciones y por tanto nada cómodo para vivir: «No, not comfortable, but home» (1987, prefacio s.p.). Este «hogar» del que habla Anzaldúa es un enclave abstracto, no tanto físico como psicológico, donde la mestiza resuelve las ambigüedades propias de su doble condición y se amalgama su ser, un lugar donde aprende a transformar «the small 'I' into the total Self» (83).

El concepto de hogar parece ser el punto de encuentro de muchas escritoras chicanas de la década de los 80. Como argumenta Monika Kaup, en los Estados Unidos el hogar es algo más que un refugio; es una institución nacional casi tan sagrada como la bandera. En la posesión de una casa se hacen manifiestos el Sueño Americano y la Forma de Vida Americana con los valores cívicos de individualismo, éxito económico y autosuficiencia representados fundamentalmente en la casa unifamiliar independiente de los barrios residenciales (1997, 361). Pero, ¿cómo compatibilizar esta afirmación con la realidad de millones de personas para las que acceder a una vivienda supone un sueño inalcanzable?; ¿cómo determina la hermenéutica de la casa la percepción que estas personas tienen de sí mismas? La respuesta no es fácil y se hace especialmente problemática para aquellos catalogados bajo el término “outsiders”, los foráneos, los que no pertenecen, los que han dejado su país de origen y se han instalado en tierra ajena, una tierra que no los recibe precisamente con los brazos abiertos. Para estos, cuyos rasgos físicos incluso no se conforman a las características tipo de los que sí pertenecen, el acceso a una vivienda decente es un sueño que roza lo imposible. Así lo manifiesta **Sandra Cisneros** en su primera novela, cuyo título trae a primer plano los dos elementos que, combinados, van a suponer el eje central de la experiencia vital de la protagonista: *The House on Mango Street* (en adelante HMS) revelará la influencia tanto de la casa como de la calle en este *Bildungs* o desarrollo personal de la protagonista, Esperanza. Pero la casa supone algo más que un espacio físico donde vivir. Metafóricamente será el lugar que defina al yo, un lugar propio donde poder desarrollar la cualidades inherentes a la personalidad, un lugar que acoge, que protege, en el que sentirse seguro y con el que identificarse. **Ana Castillo** analizará también en su primera novela *The Mixquiahuala Letters* (en adelante ML) las implicaciones de la casa/hogar. La idea que subyace en la obra no es, desde luego, meramente arquitectónica sino que lo que queda patente a lo largo de la misma es el peso inconsciente que la casa adquiere en la construcción de la personalidad del indivi-

¹ Entre otros, podemos destacar los siguientes autores y títulos: Lillian Castillo-Speed. *Latina: Women's Voices from the Borderlands*, 1995; Denis Lynn Heyck. *Barrios and Borderlands: Cultures of Latinos and Latinas in the U.S.*, 1994; Héctor Calderón & José David Saldívar, eds. *Criticism in the Borderlands: Studies in Chicano Literature, Culture, and Ideology*, 1991; Adelaida R. del Castillo, ed. *Between Borders: Essays on Mexicana/Chicana History*.

duo. En este caso se trata de una mujer chicana con doble filiación que desea a través de sus constantes viajes de Norte a Sur y de Sur a Norte cruzando la frontera hallar un *locus* apropiado donde encontrarse a sí misma y sus raíces. Teresa visita una amplia gama de diferentes tipos de casas en su peregrinar. Todas ellas tendrán una significación diferente, aunque en ninguna logra realmente reconciliar las dos mitades que la forman. Tanto los emplazamientos geográficos como las diversas viviendas en las que recala simbolizan su incapacidad de asimilar las dos culturas con las que convive simultáneamente: la indio-mexicana y la anglo-americana, tan cercanas geográficamente y tan distantes al mismo tiempo. Esta esquizofrenia étnica que sufre el personaje de Castillo está indisolublemente unida a la problemática añadida del género en una sociedad patriarcal casi radical como es la mexicana que limita, si no impide totalmente, el desarrollo de la mujer como individuo y suprime la perspectiva femenina.

En sus discursos feministas, tanto Cisneros como Castillo desafían las limitaciones inherentes a las culturas mexicana y Anglo-americana a través de una deconstrucción de los paradigmas culturales masculinos que, en palabras de Annis Pratt, obligan a la mujer no a crecer sino a “decrecer” (*grow up/ grow down*). Las protagonistas han de enfrentarse como mujeres a los valores socio-culturales genéricos impuestos y subvertir las tradiciones y definiciones patriarcales del yo femenino. Esto es posible cuando la protagonista se convierte en narradora de su propio texto (Eysturoy 1996, 86) y asume por tanto una voz y autoridad narrativas. Al igual que para las propias autoras, escribir es para las dos mujeres que protagonizan sendas obras una forma de soñar e inventar posibilidades. Es “the utopian space where the long-silenced Other begins to speak heretofore unheard things —where authority is questioned, tradition subverted, privilege challenged” (Saeta 1997, 133). A través de la escritura, en definitiva, se trata de combatir tanto el racismo de las restricciones anglo-americanas como lo que Anzaldúa denomina *cultural tyranny* (tiranía cultural), el yugo opresivo del sexismo inherente a la cultura chicana.

En la carta que abre la obra de Castillo, Teresa —la protagonista-narradora— informa a Alicia, su amiga *Nuyorkina*, de los planes inmediatos en cuanto ésta llegue a Los Angeles para viajar posteriormente juntas a México. Su primer destino es San Fernando, y en concreto la casa de sus tíos Fermín y Filomena. Esta primera casa que visitarán sirve como excusa que permite a Teresa poner en antecedentes a su compañera, al tiempo que al lector, sobre la actitud de algunos mejicanos afincados en Estados Unidos que no se han aclimatado del todo a los nuevos aires de libertad que respiran en su país de adopción. Esto se hace especialmente evidente en los familiares masculinos de la narradora y sus ideas sexistas sobre la independencia de la mujer. Uno de sus tíos (el tío Chino) no soporta que una mujer conduzca o que viaje sin su hombre; por lo que respecta a su tío Fermín, y a pesar de su “profesión” de alcohólico, cree que su mujer “has no business traveling outside a mile’s radius from her home without him.” (ML12). Su opinión sobre las mujeres coincide con la dicotomía tradicional religiosa que establece la oposición entre

santas (o vírgenes) y pecadoras (o Evas). Así, Fermín ha llegado a confesarle a su esposa que, aparte de su santa madre, todas las mujeres están poseídas por el demonio (ML14). Estas ideas, que, cuando menos, rozan la misoginia, se repetirán con frecuencia en la experiencia de las dos amigas en México, lugar que Teresa elige como lugar de exilio tras su separación de su marido, un país en el que cree que puede encontrar su hogar (no en vano se refiere a él como 'homeland'). Pero México, como reconoce en su carta número diecinueve, "embrace as it strangulates" (59). Esta tierra que Teresa siente como propia por ser cuna de sus antepasados no se comporta de manera receptiva con alguien que, a pesar de los invisibles lazos, considera extraño y ajeno a su cultura. En su interacción con la sociedad mexicana, estas dos amigas perciben que el rechazo del que son objeto es consecuencia del desarrollo y puesta en práctica de la educación forjada por su otra mitad, la norteamericana. De esta forma, lo que se consideran comportamientos y actitudes normales para la mujer al norte de la frontera son abiertamente criticados al sur de la misma y sus consecuencias más que previsibles:

How revolting we were, susceptible to ridicule, abuse, disrespect. We would have hoped for respect as human beings, but the only respect granted a woman is that which a gentleman bestows upon the lady. Clearly, we were no ladies.

What was our greatest transgression? We traveled alone. (The assumption here is that neither served as a legitimate companion for the other.) (ML59-60)

Teresa visita muchas casas diferentes a través de sus relaciones con hombres mexicanos donde comprueba una y otra vez los efectos derivados de esa supuesta transgresión. Casas coloniales, representativas de la cultura más tradicional y coercitiva hacia las mujeres, haciendas o simples viviendas temporales, todas ellas guardan celosamente las ideas seculares transmitidas de generación en generación sobre la posición de la mujer dentro de sus muros y, por extensión, dentro de los muros simbólicos de la gran casa que es la nación: pasividad, sometimiento y obediencia son las leyes que la rigen. Teresa comprueba cuál es el papel de la mujer tras recibir una propuesta de matrimonio por parte de un empresario que conoce en la Península del Yucatán. Sergio Zamora, como corresponde a la educación ancestral que los varones han recibido en el país de los conquistadores (no en vano su hogar se halla en Veracruz, la primera ciudad fundada por los españoles), la colma de atenciones al tiempo que planea unilateralmente el destino que les aguarda. Llama la atención en la relación que hace acerca de los planes de futuro de la pareja la compra de una casa, palabra que destaca por estar escrita en castellano en primer lugar dentro del texto en inglés, para luego repetirse en este otro idioma. Su relevancia, pues, no puede pasar desapercibida y parece englobar al resto de actividades. La casa es para el novio sinónimo de estabilidad y tranquilidad (de ahí que sea pequeña, frente a la hacienda con toda la actividad que en ella se desarrolla); para la novia, sin embargo, queda claro a través del uso que hace de los pronombres *he* y *we* e incluso *i* (con minúsculas en toda la obra), además de la ironía sub-

yacente, que sería una especie de convidada de piedra, un ente informe condenado a la invisibilidad, sin voz propia (subrayado por el empleo de la voz pasiva) y sin posibilidad de tomar sus propias decisiones. La casita se convertiría en el espacio sofocante y claustrofóbico donde Teresa representaría su papel como esposa ejemplar: obediente, servicial, la perfecta compañera de su marido:

He would buy *una casita*, a little house; we wouldn't live in that huge hacienda with so much traffic and goings on. On our honeymoon we would tour Europe and visit Japan where he had business. In two years, precisely, we would begin our family.

i'd always be at his side, his assistant, his interpreter. (i would be sent to study other languages.) i would oversee the administration of one of his businesses, (pick one). (ML61)

Pero los planes de matrimonio se truncan cuando Teresa le confiesa que está casada, aunque el matrimonio ya ha terminado, y que no es virgen. En una cultura donde se controla la sexualidad de la mujer, la virginidad es uno de los factores primordiales a la hora de aceptar o rechazar a una potencial candidata. Esta realidad se hace patente una y otra vez en los viajes de Teresa al Sur de la frontera. En la carta número veintidós relata su estancia junto con su amiga en una gran casa en la que viven unos ingenieros que trabajan para el gobierno y donde son víctimas potenciales (pues no se llega a consumir del todo) de acoso sexual. La razón que subyace a la actitud del acosador la expresa uno de los inquilinos y no deja lugar a dudas sobre la particular forma que el hombre mexicano tiene de contemplar a la mujer norteamericana: como sucediera en otras ocasiones, queda bien patente que, a pesar de sus rasgos físicos, su educación y su mentalidad no fueron forjadas en el país de los Mayas. Como ejemplo del abismo cultural que separa a las tierras de ambos lados de la frontera Teresa menciona una expresión muy utilizada en los años 70 (década en la que se sitúan los acontecimientos narrados en la obra) para designar a la mujer independiente de los Estados Unidos: "mujer liberada". Este concepto con el que invariablemente se le asocia puede ser interpretado de distintas maneras dependiendo de quién lo emplee, en qué contexto geográfico y con qué fin: "In that country, the term 'liberated woman' meant something other than what we had strived for back in the United States. In this case it simply meant a woman who would sleep nondiscriminately with any man who came along...*Liberal: trash, whore, bitch* . (ML73) Teresa se rebela contra la distorsión del término, cargado de prejuicio, que deja en una posición vulnerable e insultante a la mujer tras años de lucha y esfuerzo por conseguir la libertad tanto tiempo negada. La protagonista-narradora es consciente, no obstante, de que su destino como mujer no reside en la confrontación metafísica con su propio yo, sino en la confrontación con una sociedad que ha entretejido un modelo asfixiante, restrictivo y de marginación para las mujeres.

Su amiga Alicia ya lo ha comprendido —aunque no aceptado— y lo expresa de forma artística a través de sus cuadros. En una serie curiosamente titulada *La casi-*

ta (carta treinta y cuatro) sitúa unas figuras representativas de cómo la sociedad contempla a la mujer y, a su vez, como la mujer reacciona ante ella: son muñecas airadas ("angry dolls") hechas con papel maché a las que dota de una mínima vida utilizando pelo de su propia cabeza; los brazos de las muñecas cuelgan a ambos lados de un cuerpo inanimado. Una de las muñecas está dentro de una casa, al lado de una mesa tambaleante, con utensilios de cobre en miniatura y vasijas de barro: es el espacio arquetípico de la experiencia femenina. La otra muñeca se ahoga en el océano, visible desde la ventana de la casa, eligiendo así un final trágico y recurrente para aquellas mujeres que se rebelan impotentes ante el destino pasivo al que los principios socio-culturales las abocan. Teresa se reconoce en la primera de esas muñecas enfadadas. Sabe que así ha sido en muchos momentos de su vida: un ser pasivo que ha vivido para ver realizado ese ideal de mujer tradicional que la sociedad había decidido por y para ella. Muchos de los problemas que no era capaz de superar se debían sin duda a su incapacidad de reconciliar sus deseos de independencia, como correspondía a una mujer moderna y educada, y su socialización sobre el papel que debía representar como mujer, parte de su herencia cultural mexicana: "You laughed when i believed i would be placed in the little house and cared for, although you didn't laugh aloud." (ML 118) El hecho de que la muñeca esté enfadada muestra, sin embargo, la posibilidad esperanzadora de una salida al estado de inanimidad que la domina.

Teresa aprende finalmente que su lugar, el espacio vital que le corresponde, sólo puede ser aquel que ella misma se cree, descartando las definiciones que vienen impuestas desde fuera. El pasado nostálgico que se refiere a la idealización de viejas costumbres, basadas en una interpretación patriarcal de las tradiciones culturales y de la historia de México, no ofrece una respuesta válida para forjar su modelo. La cultura anglo-americana, cuyas limitaciones no contemplan aquellas diferencias basadas en cultura o etnicidad tampoco resulta útil. En *The Mixquiahuala Letters* Castillo atenta contra la injusticia social y la desigualdad documentando lo que se pone en peligro cuando la chicana desafía la autoridad con el fin de deshacerse de las tradiciones e ideales que suprimen el deseo femenino. Asimismo, la novela revela según Alvina Quintana cómo las experiencias subjetivas proveen de puntos de información relevantes y esenciales para crear un espacio que resulta fundamental para el proceso de auto-definición de la Chicana (Calderón, Saldívar 1994, 83).

Este proceso de auto-definición se repite en *Esperanza*, la niña protagonista-narradora de la obra de Cisneros, y del que nos hace partícipes desde el mismo comienzo de su narración. En una de las primeras viñetas que nos presenta expresa de forma gráfica y elocuente a través del análisis de su nombre esa tiranía cultural que condiciona la formación y la trayectoria vital de la mujer. Para esta niña, recién llegada a un barrio latino de una gran ciudad sin especificar de los Estados Unidos, su nombre conlleva invariable e inevitablemente una carga semántica y cultural que, en su caso, viene condicionada incluso por el idioma en que se utilice. En su nombre se encierra tanto su herencia familiar —con marcado acento negativo— como la posibilidad de un futuro más esperanzador que ella asocia con un

rechazo a los tradicionales presupuestos de género que han marcado el destino de las mujeres en el mundo. Mujeres como su bisabuela, cuya fuerza e identidad fueron sacrificadas en nombre del omnipotente patriarcado, le sirven a Esperanza para decidir lo que no desea para sí:

In English my name means hope. In Spanish it means too many letters. It means sadness, it means waiting... It is the Mexican records my father plays on Sunday mornings when he is shaving, songs like sobbing.

It was my great-grandmother's name and now it is mine. She was a horse woman too, born like me in the Chinese year of the horse—which is supposed to be bad luck if you're born female—but I think this is a Chinese lie because the Chinese, like the Mexicans, don't like their women strong.

My great-grandmother. I would've liked to have known her, a wild horse of a woman, so wild she wouldn't marry. Until my great-grandfather threw a sack over her head and carried her off. Just like that, as if she were a fancy chandelier. That's the way he did it.

And the story goes she never forgave him. She looked out the window her whole life, the way so many women sit their sadness on an elbow. I wonder if she made the best with what she got or was she sorry because she couldn't be all the things she wanted to be. Esperanza. I have inherited her name, but I don't want to inherit her place by the window. (HMS 10-11)

Esperanza critica a través de su nombre y el lazo invisible que la une a su antepasada la opresión a la que se enfrentan las mujeres en el día a día de una sociedad controlada por hombres. La ventana, símbolo al tiempo de confinamiento y de ansias de libertad, es una representación metonímica de la casa, de las cuatro paredes que asfixian y coartan la expresión femenina. Sandra Cisneros, basándose en su propia experiencia personal, concede una importancia destacada a la arquitectura, que funciona en la obra como un código en la construcción de la identidad de la protagonista. De pequeña, Cisneros lee una y otra vez el libro *The Little House*, en el que se representa una casa ideal, permanente y estable, bien diferente a las casas a las que sus padres la tenían acostumbrada: temporales y con frecuencia dilapidadas².

² La Premio Nobel de Literatura Toni Morrison utiliza el mismo símbolo al comienzo de su primera novela, *The Bluest Eye*, en la que incluye un mismo párrafo del libro de lectura para niños —Dick and Jane primer— de tres maneras diferentes para expresar la distorsión y la falta de adecuación del modelo de casa típico de una clase media blanca a la realidad de una comunidad negra de clase baja. Para la niña protagonista de la obra e incluso para su madre, la percepción de dicho modelo hace que sus vidas adquieran el tinte de fracaso.

Cisneros es consciente de la carga ideológica además de emocional del concepto de casa y de las imágenes con las que lo asociamos, especialmente aquellas personas que no participan de los privilegios de una determinada raza o clase social. En la Universidad donde estudiaba, y analizando la obra del teórico francés Gaston Bachelard titulada *The Poetics of Space*, Cisneros se da cuenta de las diferencias profundas que la separan del resto de sus compañeros y, por supuesto, del crítico francés. Para éste, la casa es sinónimo de imaginación, de recuerdo, al igual que de protección y de seguridad. La casa es confort, tranquilidad, estima, sensaciones de las que ella nunca había participado en su propia casa. La autora confiesa sus sentimientos de alienación al carecer del conocimiento comunal que los demás compartían y que ella creía que nunca llegaría a entender (Ganz 1994, 22). Sus compañeros provenían de las mejores escuelas del país, habían crecido en elegantes casas con jardín mientras que ella sólo había leído en los libros sobre esas casas que sus padres siempre le prometían pero que nunca le pudieron ofrecer. Esperanza da voz a su frustración y trata de analizar y de desvelar la relación que se establece entre ella y esa poética del espacio indicada en el título de la obra de Bachelard.

En opinión de Julián Olivares, en la interacción entre el individuo y el mundo, la poética del espacio adquiere una relevancia especial, pues en él se establece la dialéctica entre dentro/fuera, aquí/allí, integración/alienación, confort/ansiedad (1996, 234). Esperanza es plenamente consciente de este hecho. En sus pocos años de vida ha aprendido el valor que adquiere la casa en la percepción que uno tiene de sí mismo y del mundo que le rodea. La primera viñeta del libro está precisamente dedicada a la casa que da título al mismo siguiendo un orden de prioridades emocionales: en primer lugar la casa en sí, asociada con la esfera de lo privado, de la familia, de la memoria colectiva, enmarcada en segundo lugar por la calle, Mango Street, representante de la esfera social y de la comunidad latina en general. A través de la combinación de ambas, casa y calle, lo privado y lo social, el yo narrativo se percibe y por tanto se define a sí mismo en términos equivalentes a los que definen el entorno que habita. Lo que ve a su alrededor son los emblemas de la oprimente situación socio-económica que circunscribe su vida y que son la causa de sus sentimientos de alienación. La casa, lejos del confort, seguridad y estima que inspiran a una persona de clase media, produce en Esperanza sentimientos de vergüenza, frustración y fracaso, si bien busca una salida viable para su yo fuera de los confines claustrofóbicos de su hogar:

Where do you live? she asked
There, I said pointing to the third floor.
You live *there*?

There. I had to look to where she pointed—the third floor, the paint peeling, wooden bars Papa had nailed on the windows so we wouldn't fall out. You live *there*? The way she said it made me feel like nothing. *There.* I lived *there.* I nodded.

I knew then I had to have a house. A real house. One I could point to. But this isn't it. The House on Mango Street isn't it. For the time being, Mama says. Temporary, says Papa. But I know how those things go. (HMS 5)

La niña trata de superar esos sentimientos de fracaso y no pertenencia deseando poseer una casa como las que ve en las buenas zonas residenciales y que se muestran a diario en el cine y la televisión, una casa de verdad que ella asocia con el color blanco y con árboles alrededor. La casa en Mango Street es todo lo contrario y no hace sino reflejar la pobreza de los que la habitan.

La obsesión de Esperanza por este lugar tan cercano y a la vez tan lejano en su interior le lleva a dedicar más de una viñeta a reflejar y analizar la vida que en ella se desarrolla. Y esa vida está poblada de personajes femeninos muy diversos que comparten, sin embargo, la cultura doméstica y de la calle, dos espacios mutuamente determinantes, ya que como Gayatri Spivak apunta «[T]he *oikos* is fully a metaphor for the *polis*» (Spivak 1987, 252 citado en Saldívar 1990, 182). Mujeres jóvenes, mayores, niñas, postradas por enfermedad, todas tienen cabida en el espacio creado por la narradora, un espacio especial del que no gozan en su vida cotidiana, condenadas a vivir en su particular prisión el silencio y el confinamiento que, por una u otra razón, les imponen padres, maridos, hermanos... Los ejemplos abundan en la obra: Mamacita llega de México al barrio donde se ubica Mango Street para vivir en el tercer piso de un edificio que nunca abandona. Su encierro es tanto voluntario como forzado, obligada por las nuevas circunstancias a vivir en un lugar que ella considera hostil y cuyo idioma desconoce:

Whatever her reasons, whether she is fat, or can't climb the stairs, or is afraid of English, she won't come down. She sits all day by the window and plays the Spanish radio show and sings all the homesick songs about her country in a voice that sounds like a seagull.

Home. Home. Home is a house in a photograph, a pink house, pink as hollyhocks with lots of startled light. The man paints the walls of the apartment pink, but it's not the same you know. She still sighs for her pink house, and then I think she cries. I would. (HMS 77)

Rafaela también se ve obligada a permanecer en su encierro, aunque en este caso no son las circunstancias externas, sino las que impone su marido. Como la bisabuela de Esperanza y como Mamacita, Rafaela también es una mujer ventanera. Su belleza es en este caso la razón de su aislamiento, un motivo de celos para un esposo que no quiere que nadie más que él la contemple. Rafaela sueña en la ventana que tiene el pelo de Rapunzel y sueña también con una isla, probablemente su lugar de origen, en la que se puede bailar y disfrutar de la juventud. Sin embargo, sus sueños chocan con la realidad de su casa, cerrada a cal y canto, simbólicamente cerrándole también la posibilidad de vivir. Rafaela, «who is still young but getting old from leaning out the

window so much» (HMS 79) contempla como un objeto pasivo el paso de su juventud y del tiempo desde su atalaya. Mientras, bebe sola zumo de coco y de papaya deseando que hubiera bebidas más dulces, no amargas como la habitación vacía, dulces como la isla, donde siempre alguien ofrece bebidas aún más dulces, prometiéndoles que las mantendrán en un altar de plata. Pero la realidad trunca las expectativas de una vida fácil en el pedestal. En sus experiencias como mujeres en una sociedad patriarcal tradicional como es la latina, está claro cuál es el lugar que se les ha asignado. El sitio de la mujer puede que esté en el hogar, pero el hogar es un dominio patriarcal en el que no caben las iniciales promesas de liberación y de elección.

Al contar las verdaderas historias de las mujeres de Mango Street, las que realmente se esconden tras la «ficción» de la normalidad, Cisneros, a través de Esperanza, deconstruye las mentiras socio-culturales encaminadas a hacer creer a muchas mujeres que sus vidas van a ser un cuento de hadas. Así sucede especialmente en la viñeta titulada «Linoleum Roses», en la que a través de este oxymoron se nos muestra la realidad que oculta la promesa de un hogar feliz, frecuentemente transmutado en confinamiento y tedio. Sally, personaje cuya evolución vamos viendo paso a paso a través de varias de las viñetas, es el clásico ejemplo de víctima de sueño prometido-sueño incumplido. Desde pequeña es objeto de la ira de su padre quien, a fuerza de brutales palizas, intenta inculcarle las implicaciones culturales que conlleva su condición de mujer. El hombre se alza en protector de la virtud femenina, en vigilante guardián de su sexualidad, aspecto que determina su prestigio o desprestigio, y por extensión de su familia, dentro del grupo social al que pertenece. El padre de Sally ejerce la violencia sobre ella en un intento por controlar su sexualidad y forzarla a que se adhiera a su definición patriarcal sobre la mujer: «He thinks I'm going to run away like his sisters who made the family ashamed. Just because I'm a daughter.» (HMS 92)

Sally busca una salida honrosa a su situación. El matrimonio parece ser esa salida, pero no está exenta de problemas, como pronto descubre, pues ha pasado de la coacción paterna al dominio y control ejercido por otro hombre que posee la misma ideología que su progenitor. La historia se centra en destacar pues las contradicciones inherentes a la mítica y falaz idea de la felicidad que se promete a las mujeres con el matrimonio por el simple hecho de cambiar su estado civil. Sally se casa creyéndose enamorada, pero Esperanza sabe que la verdad oculta es que lo hizo para escapar. En el breve espacio de una viñeta, Cisneros logra dismantelar las ideas tradicionales que se inculcan a la mujer sobre su posición ventajosa en el hogar como reina del espacio doméstico, como dueña y señora de cuanto materialmente posee, cuando en realidad esas posesiones son una trampa que enmascaran una vida de confinamiento, de silencio, en la que la mujer es un objeto pasivo más. Sally dice que le gusta estar casada porque ahora puede comprar sus propias cosas... cuando su marido le da el dinero. Dice que es feliz... excepto algunas veces que él se enfada y rompe la puerta de una patada... y excepto que no le permite hablar por teléfono, ... y no le deja mirar por la ventana,... y no le gustan sus amigos, o sea que nadie la va a visitar a no ser que él esté trabajando. Y Sally se sienta en casa porque tiene miedo salir sin su permiso. Y mientras,

mira todo lo que poseen: las toallas y el tostador, el despertador y las cortinas. Además, "[S]he likes looking at the walls, at how neatly their corners meet, the linoleum roses on the floor, the ceiling smooth as wedding cake.» (HMS 102) La marginalidad de la mujer la lleva a depender económica y socialmente del hombre (Herrera-Sobek 1988, 175). Esperanza contempla cómo la ideología de amor romántico, representada en el matrimonio y por tanto en el pastel de bodas, sirve para perpetuar la situación de opresión de la mujer quien, además, interioriza la definición del 'yo' que viene determinada por valores culturales falocéntricos (Eysturoy 102).

A pesar de que el recorrido por los distintos espacios que ha iluminado a través de las viñetas es desolador, Cisneros ha querido establecer un nuevo paradigma de esperanza, con minúscula, para la nueva mujer chicana simbolizada en Esperanza, con mayúscula. Esperanza demuestra desde el principio que no desea seguir los pasos que le han marcado sus antepasadas, su bisabuela, su propia madre, «que podría haber sido alguien» si no fuera por la vergüenza de saberse y sentirse pobre, ni los modelos de mujeres que ve en la calle. Su ejemplo es el de una mujer fuerte, una cuyo poder es suyo y de nadie más, sobre la que nadie ejerce el control. Es cierto que semejante modelo sólo lo ha visto en el cine, donde siempre hay una mujer de labios rojos que es al mismo tiempo bella y cruel, vuelve locos a los hombres y se ríe de ellos. Esperanza ya ha empezado su guerra secreta y se resiste a representar el papel que se le ha asignado. Para empezar se reconoce una mala hija porque no cumple las expectativas sobre comportamiento femenino que se espera de ella: «I am one who leaves the table like a man, without putting back the chair or picking up the plate» (HMS 89). Esperanza rompe el ciclo del auto-sacrificio femenino. Ahora ella reclama el control sobre su propio proceso de desarrollo, su *Bildungs*. Pero aún más importante que esta actitud exterior de rebelión, de salirse del papel asignado, es su deseo de crear un espacio propio.

Rememorando la famosa obra de Virginia Woolf *A Room of One's Own*, aunque llevando su reivindicación un paso más allá, Esperanza lanza su particular manifiesto feminista transformando la habitación de la escritora inglesa en una casa. Su viñeta «A House of My Own» resume en siete líneas los presupuestos básicos que debe reunir el nuevo espacio vital de la mujer:

Not a flat. Not an apartment in back. Not a man's house. Not a daddy's. A house all my own. With my porch and my pillow, my pretty purple petunias. My books and my stories. My two shoes waiting beside the bed. Nobody to shake a stick at. Nobody's garbage to pick up after.

Only a house quiet as snow, a space for myself to go, clean as paper before the poem. (108).

La casa soñada es un espacio no patriarcal en el que la mujer se pueda crear a sí misma al tiempo que crea un destino que ella define en sus propios términos. Su «casa real», física, se ha transformado en el curso de la narración en un

espacio de la imaginación, de la escritura, «limpia como el papel antes del poema», un espacio alternativo al confinamiento de Mango Street. Para Annie O. Eysturoy, esta conexión entre la casa y el texto conecta asimismo su rechazo de «una casa de hombre» con el rechazo de lo que Gilbert y Gubar denominan «patriarchal poetics» y, de esta forma, su huida de la casa del padre representaría al tiempo una huida de los textos masculinos (1996, 110). En la última parte de la obra Esperanza expresa la sensación de liberación que le viene dada a través del acto creativo de escribir y de narrar sus propias historias. Al alzarse como narradora-protagonista ha creado un yo que es un sujeto consciente y por tanto con total autoridad narrativa. Esta posición de sujeto y no de objeto subvierte el tradicional confinamiento patriarcal del yo femenino. Su búsqueda de una casa de verdad es en realidad una búsqueda de un nuevo texto que exprese sus propias experiencias y la represente como una Chicana en toda su compleja subjetividad (Ibid. 110), uno que no le haga "sentir como si no fuera nada": invisible, silenciada. En este sentido, la casa que habitará Esperanza dará cabida a todos los que, como ella en el texto de Bachelard, se encuentran fuera de los textos normativos o, lo que es lo mismo, fuera de la sociedad representativa en los mismos.

La casa tiene no sólo una significación individual sino, y más importante, comunal. En "Bums in the Attic" ("Vagabundos en el ático") Esperanza reflexiona sobre las diferencias que la separan a ella y a su familia de las personas que viven en la colina, en una casa con jardín. La situación espacial es importante pues marca simbólicamente la escala social que ocupan los que viven en lo alto de los que viven en la parte baja, los ricos de los pobres. Para ella, "People who live on hills sleep so close to the stars they forget those of us who live too much on earth. They don't look down at all except to be content to live on hills. They have nothing to do with last week's garbage or fear of rats. Night comes. Nothing wakes them but the wind." (HMS 86-7) La idealización del espacio doméstico incluye a los "homeless" reales, como Esperanza lo es en un sentido figurado, o como lo fue la propia Cisneros cuando sintió su exclusión textual al ser la única de la clase que no compartía la idea de la metáfora de la casa expuesta en el texto de Bachelard. En esta nueva casa, "a place of ethnic consciousness and with room for outsiders" (Eysturoy 1996, 110) la protagonista-narradora encontrará las verdaderas raíces de su cultura y de su herencia étnica.

The House on Mango Street, como texto, alberga también a los extraños, a los marginados, a los que se avergüenzan porque no tienen un texto propio en el que sentirse como en casa. La autora ha creado un contratexto en el que puede habitar la imaginación del marginado textual. Mango Street ha triunfado finalmente. A pesar de sus deseos de dejarla atrás, Esperanza finaliza su andadura reconociendo lo que tres comadres a las que dedica una de sus viñetas, reminiscentes de las tres Parcas de la mitología griega que gobiernan el destino humano, le habían pronosticado: su conexión inextricable con la calle, que forma parte integral de su identidad, y su responsabilidad para con aquellos que no podrán llegar tan lejos como ella, o

las que incluso ni siquiera podrán nunca salir de allí. Al igual que Cisneros, quien dedica su obra *A Las Mujeres*, Esperanza ha contraído su particular deuda con las mujeres que no tienen la oportunidad de escapar a su marginación, las mujeres sin voz que no pueden contar sus propias historias:

One day I will pack my bags of books and paper. One day I will say goodbye to Mango. I am too strong for her to keep me here forever. One day I will go away.

Friends and neighbors will say, What happened to that Esperanza? Where did she go with all those books and paper? Why did she march so far away?

They will not know I have gone away to come back. For the others I left behind. For the ones that cannot out.”(HMS 110)

Finalmente, la casa de Esperanza se hace realidad, pero no en los términos que ella había imaginado, sino en los que sus guías espirituales le habían vaticinado: la casa no será un espacio físico, con porche o jardín, sino una casa en el corazón, “a house made of heart”, una de su propia creación, un espacio abierto a la comunidad, a la Raza: el lugar al que realmente pertenece.

Como si de dos antropólogas se trataran, Cisneros y Castillo centran sus obras en un microcosmos dentro de una cultura, mostrando especial interés por analizar y denunciar aquellos aspectos de la tradición y de las instituciones sociales que modelan las formas de ver y de actuar del patriarcado (Quintana 1994, 74). La escritora chicana media y negocia entre dos sistemas culturales, construyendo al tiempo una identidad cultural feminista alejada de los paradigmas masculinos que han operado siempre para suprimir su voz. Ambas escritoras utilizan la metáfora de la casa, si bien deconstruyen el significado patriarcal del concepto como reducto tradicional de la mujer caracterizado por el confinamiento, la pasividad y el silencio y lo reconstruyen de nuevo desde una perspectiva femenina y feminista. De acuerdo con los nuevos presupuestos, la casa se convierte en un espacio donde se modela la identidad del yo desde definiciones propias y no impuestas y donde se establecen las bases para una nueva arquitectura del yo étnico y femenino. A través del acto de narrar/escribir ambas protagonistas se reinventan a sí mismas, reclaman su subjetividad y su individualidad y forjan al tiempo la arquitectura de su identidad cultural como chicanas.

La tierra que finalmente les da cobijo, la que ellas mismas han creado a lo largo del proceso narrativo y de construcción del yo, no sólo carece de fronteras geográficas sino que además logra trascender todas aquellas otras barreras que por ideológicas resultan más perjudiciales aún. Este nuevo territorio neutral representa en definitiva la posibilidad de tolerar las contradicciones, de unir lo

que está separado, de incluir lo excluido y de pluralizar lo que siempre ha sido concebido como único.

Sólo así, en este mapa de síntesis, dejará de sangrar la "herida abierta", la frontera.

Obras citadas

Anzaldúa, Gloria. 1987. *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco, Aunt Lute Books.

Castillo, Ana. 1989. *The Mixquiahuala Letters*. Tempe, Arizona, Bilingual Press/Editorial Bilingüe.

Cisneros, Sandra. 1992. *The House on Mango Street*. London, Bloomsbury.

Eysturoy, Annie O. 1996. *Daughters of Self-creation. The contemporary Chicana Novel*. Albuquerque, University of New Mexico Press.

Ganz, Robin. "Sandra Cisneros: Border Crossings and Beyond". *MELUS*, Spring 1994, Vol. 19, Issue 1. pp.19- 30.

Kaup, Monica. "The Architecture of Ethnicity in Chicano Literature". *American Literature*, Vol.69, No. 2, June 1997. North Carolina, Duke University Press. pp. 362-397.

Olivares, Julián. "Sandra Cisneros' *The House on Mango Street*, and the Poetics of Space" en Herrera-Sobek and Helena María Viramontes, eds. 1996. *Chicana Creativity and Criticism. New Frontiers in American Literature*. New Mexico, University of New Mexico Press. pp. 233-244.

Quintana, Alvina E. "Ana Castillo's *The Mixquiahuala Letters*: The Novelist as Ethnographer", en Héctor Calderón y José David Saldívar, eds. 1996. *Criticism in the Borderlands. Studies in Chicano Literature, Culture, and Ideology*. Durham and London, Duke University Press. pp. 72-83.

Saeta, Elsa. "A MELUS Interview: Ana Castillo", *MELUS*, Fall 1997, Vol. 22, Issue 3, pp. 133-150.

Saldívar, Raúl. 1990. *Chicano Narrative: The Dialectics of Difference*. Wisconsin, University of Wisconsin Press.