

# Wetbacks y Colonas: la frontera en la palabra y la palabra de la frontera en la poesía de las escritoras chicanas

Lilvia SOTO. Universidad de Pennsylvania

*A new language is a tincture,  
a drop of which forever changes  
the chemistry of the person who is learning it.*

María en Demetria Martínez, *Mother Tongue*

La palabra de la frontera, de los tres mil kilómetros que separan a Estados Unidos de México, es multilingüe, agresiva y transgresiva. En cientos de kilómetros al norte y al sur del Río Bravo los dos idiomas y las distintas mezclas de ambos, evolucionan y transforman la realidad. En Mexamérica puede oírse un inglés estadounidense normal, un español mexicano correcto, un inglés del sudoeste sazonado de español chicano, un español sazonado de inglés, un espanglish en el que el cambio de código se da a una velocidad vertiginosa.

Aunque la palabra no puede tener nunca para ningún escritor un valor puramente denotativo, para el escritor que vive en una frontera, en un espacio inter-nacional, inter-cultural, inter-lingüístico, esta frontera de la palabra se vuelve más obvia pues el escritor bilingüe vive con la conciencia de que al deslizarse de un idioma a otro, no traduce solamente palabras sino culturas y conceptos, maneras de comer, reír, hacer el amor, morir. El escritor chicano sabe que aunque el diccionario diga que "Christmas" es la traducción de "Navidad," cada signo tiene como referente una realidad muy distinta (Rodríguez del Pino 133). Este biconceptualismo y esta bisensibilidad (Villanueva, "Prólogo" 54-67) tienen la capacidad para fortalecer, no sólo la conciencia de vivir simultáneamente en dos realidades y de efectuar una operación constante de lo que Ana Cara llama el transvestismo de la traducción (1998), sino también para agudizar la conciencia de la opacidad del signo, así como de la mirada oblicua del escritor que al columpiarse del guión de las etiquetas post-coloniales, e.g. africano-americano, asiático-americano, mexicano-americano, etc., se convierte en maestro de la simulación y puede usar sus idiomas para hacer un guiño subversivo a esos lectores que puedan también columpiarse del guión.

Aunque el escritor chicano vive por necesidad con signos escindidos y en medio de una realidad igualmente escindida, cuando logra superar el concepto de "border" y transfigurararlo en el de "frontera," esa escisión se convierte en multiplicación y riqueza. Richard Rodríguez establece una diferencia muy interesante de lo que Tino Villanueva llama biconceptualismo entre el significado que la palabra "border" tiene en San Diego, California, y en México. En las ciudades fronterizas de E.E.U.U. la gente piensa en el "border" como la línea divisoria entre "nosotros," los norteamericanos y "ellos," los "otros," los latinoamericanos, los tercermundistas, que están siempre a punto de violar este "border" como inmigrantes ilegales. En el español mexicano, en cambio, la traducción de "border," la legalidad internacional del término, adquiere distancia como "la frontera," que significa algo más fluido, más abstracto, algo más parecido a la *frontier* americana, o sea, lo desconocido, la aventura, la oportunidad de inventar una nueva vida. ("In Athens Once" 84-85).

Siguiendo esta distinción que establece Richard Rodríguez, propongo el uso del término *wetback*<sup>1</sup> o espalda mojada, para clasificar a la escritora chicana cuya obra refleja la actitud de alguien que vive en el "border," si no físicamente, sí como estado mental y el de colona para clasificar a la escritora cuya obra refleja el estado mental de alguien que vive en la "frontera". Tenemos, además, una tercera categoría, que es la de la exiliada. La diferencia fundamental que distingue a una escritora exiliada de una *wetback* de una colona es la actitud hacia cinco coordenadas que estructuran su ontología y, por tanto, su visión de mundo: el "border" o "frontera," el barrio, el grado de dominio de un idioma o de dos o tres, el grado de aceptación del color de su propia piel, de su herencia étnica y su actitud hacia la tradición cultural, especialmente la literaria.

Adopto este término *wetback* de una triste realidad histórica, social y económica para denominar a ciertas escritoras chicanas porque su obra refleja un "border" al que sienten que no pertenecen, un río que cruzan en cada momento de sus vidas, sintiéndose siempre ilegales. Generalmente son hijas de familias de la clase obrera o campesina que han crecido en el barrio y que, aunque ya no vivan en el barrio y se hayan graduado de alguna universidad, continúan identificándose con la clase obrera y con la mentalidad del barrio. Tienen una conciencia social agudizada y escriben sobre temas de protesta social y política. Se sienten acosadas por el racismo de la cultura dominante, por el racismo y el rechazo cultural y lingüístico de los mexicanos y por el sexismo de la cultura anglosajona y, aún peor, por el de los hombres chicanos.

---

<sup>1</sup> Los *wetbacks* o espaldas mojadas son las personas (aproximadamente medio millón por año), generalmente mexicanos, pero en los últimos años también ha habido miles de centroamericanos, sudamericanos, caribeños y asiáticos, que cruzan la frontera entre México y E.E.U.U. ilegalmente, la mayoría por el Río Bravo o Río Colorado, en busca de trabajo. Si logran cruzar el río y no ser capturados por la "migra," viven en E.E.U.U. ilegalmente y en constante peligro de ser deportados.

Como ejemplo de la actitud *wetback* hacia el *border* tenemos el poema "Extranjera legal" ("Legal Alien," Rebolledo et al., 95)<sup>2</sup> de Pat Mora, en el que la hablante se queja del prejuicio que existe hacia el chicano de parte tanto de los anglosajones como de los mexicanos:

Americana pero con guión,  
vista por los anglos como algo quizá exótico,  
quizá inferior, definitivamente diferente,  
vista por los mexicanos como extranjera,  
...  
americana para los mexicanos  
mexicana para los americanos  
una muestra útil  
que se desliza de un lado a otro  
entre las orillas de ambos mundos  
sonriendo  
enmascarando el malestar  
de ser pre-juzgada  
bi-lateralmente.

En cambio, en "Where You From?" Gina Valdez dice de la "frontera":

Soy de aquí  
y soy de allá  
from here  
and from there  
born in L.A.  
Del otro lado  
y de éste  
crecí en L.A.  
y en Ensenada  
my mouth  
still tastes  
of naranjas  
con chile  
soy del sur  
y del norte  
crecí zurda  
y norteadada  
cruzando fron  
teras crossing

<sup>2</sup> Las traducciones del inglés son todas mías.

San Andreas  
tartamuda  
y mareada  
where you from?  
soy de aquí  
y soy de allá  
I didn't build this border  
that halts me  
the word fron  
tera splits  
on my tongue

Mientras Mora se siente "entre las orillas de ambos mundos," rechazada por los dos, Valdez, con ludismo y sentido del humor, toma posesión de las dos lenguas, las dos culturas y las dos tierras. Es una colona. No importa dónde haya nacido ni dónde resida, la colona no vive en el "border" sino en la "frontera," en el estado mental del *Go West Young Woman* que le permite sentir que tiene el mundo en sus manos, que la vida es un tiempo y un espacio que debe, no vencer o conquistar como diría el discurso masculino, sino develar, imaginar, amar, compartir, nombrar.

Lo que caracteriza a la exiliada es la extrañeza, la sensación de no pertenecer. Para Lucha Corpi, nacida en México y exiliada en lo E.E.U.U. desde muy joven, el exilio no es ni "border" ni "frontera"; es estar del otro lado del río. El no pertenecer no se debe a ser objeto de rechazo, sino al desarraigo inevitable del que sí ha pertenecido y ha tenido que abandonar el hogar en el otro lado. En la entrevista con Pérez-Erdélyi dice: "el sueño del inmigrante siempre es estar aquí unos años y regresar a su patria y poder vivir allá. El sueño del inmigrante, yo lo tuve por muchos años, que un día volvería. Ese sueño terminó hace muchos años" (80). Pero, a pesar de afirmar que el sueño ha terminado, la hablante de "Márgenes" (*Variaciones* 50) se queja:

Vivo con el estómago aquí  
y el corazón al otro lado del río,  
apenas entro y ya me he ido,  
derramo una sonrisa, bebo la tuya  
y el invierno ha llegado.

Antes (48) había dicho:

Veinticinco años de querer llegar  
y no pasar de las márgenes siquiera,  
de arquear vértebra y espina  
sin alcanzar el trasdós en la otra orilla,

veinticinco años de una vida prestada  
que de tanta vivencia  
en ausencia  
he llegado a creer mía.

Mientras que la *wetback* no encuentra un lugar al que pueda pertenecer, la exiliada siente que ha extraviado su pertenencia. Corpi (*Variaciones* 46) dice:

algo de mí se ha ido extraviando  
y me persiguen inexorables los recuerdos  
de adioses prematuros y miradas reprochantes:  
....  
ese pesar mudo de los desarraigados  
para el que ni el verso parece ser remedio.

Las actitudes ante el idioma, el barrio y la raza están tan indisolublemente unidas que es difícil separarlas. Aún cuando sale del barrio literal, la escritora *wetback* lo adopta como emblema de *chicanismo*, de orgullo étnico y de clase social. Este barrio mental no le permite reclamar su lengua materna y su herencia latinoamericana: sus lenguas, música, arte y literatura, ni apropiarse del inglés y sentirse dueña de la lengua y la cultura de los Estados Unidos. La mentalidad del barrio mantiene a la escritora *wetback* en el *border* como inquilina ilegal, *squatter*, intrusa, o lo que en México se llama "paracaidista" de dos lenguas y dos culturas, sin llegar a ser dueña de ninguna.

Mientras esta filiación con el barrio es característica casi universal de la obra de las escritoras *wetback*, su negación o rechazo parece ser común entre las exiliadas y las colonas. Lucha Corpi dice:

Estoy en las orillas. Es decir, si tú le dices a alguien que vas a tener una conferencia y vas a invitar a escritoras chicanas, te aseguro que en el 90% de los casos no piensan en mí para invitarme. Piensan en Lorna Dee Cervantes, Alma Villanueva, Bernice Zamora, en otras escritoras. Porque son escritoras que llevan como centro de su trabajo el barrio. Yo no me crié en un barrio; es otra vez falsificar la experiencia, la existencia ("Entrevista" 81).

Sandra Cisneros dice acerca de Esperanza, la protagonista de *La casa en la Calle*

Sí, quiere salirse, ve el barrio como algo amenazante, y ¡con razón! Lo escribí como reacción contra los que quieren que nuestros barrios parezcan Sesame Street, o algún lugar verdaderamente cálido y hermoso. Los vecindarios pobres pierden su encanto después del anochecer. Está bien visitar un vecindario pobre, pero si tienes que vivir ahí todos los días, y habérte-

las con la basura que no se recoge, y niños a quienes tirotean en tu patio, y gente que corre por tu corredor por la noche, y ratas y casas en malas condiciones, ¡Pierde su encanto con mucha rapidez! ("Entrevista" 69).

Cherríe Moraga, en cambio, sí se identifica con el barrio a pesar de no haber crecido en él. Dice: "Yo no crecí en el barrio. Todos creen que sí. Siendo chicana, tenías que crecer en East Los Angeles o en el barrio. Pero ese era en gran medida el mundo que yo observaba, al que me sentía cercana, y los chicos con los que crecí y cosas así" ("Entrevista" 56-57).

Aunque Lucha Corpi dice no tener lazos con el barrio, sí los tiene, en cambio, y muy fuertes, con la casa de la infancia. En "Canción de invierno" (*Variaciones* 72) dice:

El viento rumora melancólico  
como el todoencalma del sereno  
que velaba la casa de mis padres  
—ahí vuelvo cada invierno  
para no olvidar quién soy  
ni de dónde vengo.

Tanto Lucha Corpi como Sandra Cisneros rechazan el barrio. Corpi no quiere olvidar su lugar de origen en México pues esta filiación forma parte de su sentido de identidad y Cisneros siente una fuerte conexión con la casa de los abuelos paternos en México y con la cultura mexicana de sus padres. Como el lugar de origen es fundamental para el ser humano, para la *wetback* el *barrio* se convierte en el equivalente de la casa paterna, es su *imago mundi* y, además, necesitada no sólo de una conexión personal sino también tribal con lo sagrado, sitúa este *axis mundi* en medio de Aztlán, la tierra mítica de los aztecas que el chicanismo recrea en el sudoeste de los E.E.U.U.

Mientras que la exiliada y la colona no lo mencionan, el color de su piel y su sangre mestiza es un motivo recurrente en la obra de la escritora *wetback*. Para Cherríe Moraga, el ser hija de mestiza chicana y de padre anglosajón es motivo de problemas de identidad racial. Dice: "Soy hija de una chicana y un anglo. Creo que la mayor parte del tiempo soy motivo de vergüenza para los dos grupos. En ciertos momentos odio la sangre blanca en mí con tal saña que deseo olvidar el compromiso que mi piel ha impuesto en mi vida ("Introducción" vi).

Debido a la discriminación racial de la cultura estadounidense, la sangre mestiza produce problemas de autoestima que resultan en un constante cuestionamiento de la propia capacidad intelectual y habilidad lingüística. Lorna Dee Cervantes se queja ("Poem" 286-87) del efecto de esta discriminación:

Me marca el color de la piel.

....

Déjame mostrarte las heridas: mi mente que tropieza, mi  
perdóname lengua, y esta  
preocupación importuna  
del sentimiento de no valer bastante.

La lengua es inseparable del color de la piel y de la *imago mundi*. La exiliada se siente más cómoda con su primer idioma; así, Corpi, cuyo inglés es excelente, y aunque escribe novelas sobre temas chicanos en inglés, prefiere el español para su poesía, a pesar de creer que el escribir poesía en español la mantiene al margen de la literatura chicana. Dice: "no escribo poesía política y por esa razón siempre estoy al margen y además escribo poesía en español y por esa razón siempre estoy al margen de la literatura chicana" ("Enrevista" 81).

La escritora *wetback* considera que su lengua le fue arrancada por la cultura dominante y se siente marginada por el prejuicio racial y por la injusticia económica que la arrinconaron en el barrio. Se siente más cómoda con el inglés, generalmente la única lengua que domina, pero lo rechaza por ser el idioma del conquistador y por sentir que no le permite la expresión completa de su cultura y sus emociones. Como desafío a la cultura dominante y como seña de identidad, para expresar su filiación chicana, recurre al *espanglish*, que, por la situación de minoría en desventaja y por la clase social de sus hablantes, fue durante muchos años una lengua acomplejada (Rodríguez del Pino 129-135). Al no creerse dueña de ninguno de los dos idiomas, a pesar de su actitud de desafío, la obra de la escritora *wetback* suena quejumbrosa y defensiva.

Gloria Anzaldúa dice:

Deslenguadas. Somos los del español deficiente. Somos su pesadilla lingüística, su aberración lingüística, su *mestisaje* [sic] lingüístico, el motivo de su *burla*... Racial, cultural, y lingüísticamente, *somos huérfanos*—hablamos una lengua huérfana (293).

Lorna Dee Cervantes opina que es necesario dominar la palabra escrita para poder reescribir la historia desde la perspectiva de los oprimidos. En "Visiones" (285) dice:

Hay canciones en mi mente que podría cantarte

...

canciones que podrían contarte lo que sé  
o lo que he aprendido de mi gente  
pero para eso necesito palabras

...

palabras obedientes palabras obligatorias palabras que robo

en la oscuridad cuando nadie puede oírme.

Ana Castillo ("A Christmas Gift" 63) une la raza, la clase social (que generalmente implica una conexión con el barrio) y la actitud ante el idioma en el mismo poema. Dice:

Mis versos no tienen legitimidad

Una mujer blanca hereda  
la biblioteca de su padre  
los amigos de su hermano.  
El privilegio  
otorga un lenguaje que se me escapa  
Pasando por mis ojos nahua  
y mi apellido español, la sintaxis inglesa  
se abre camino a mi boca  
con la gracia de un pie zopo.

Cherríe Moraga confiesa que un día se dió cuenta de que hasta ese momento había estado negando su lengua materna y que ésta estaba conectada al cuerpo y era necesaria para su expresión emocional completa. Dice: "durante años había negado la lengua que mejor conocía—había ignorado las palabras y los ritmos más cercanos a mí. Los sonidos de mi madre y mis tías chismeando—mitad en inglés, mitad en español—mientras bebían cerveza en la cocina. Y las manos—les había cortado las manos a mis poemas" (1983, 55-56). Decidió volver a aprender español para reivindicar su sangre mestiza y la capacidad para expresar todas las emociones del amor materno y de la identificación chicana. Pero este volver a aprender español no está para ella, sin embargo, libre de peligro ya que aunque le abre nuevas posibilidades de expresión, también la vuelve más vulnerable: "Quiero decirte, volver a aprender español me da miedo. Me siento como la misma y sin embargo diferente en español. Una clase distinta de pasión. Pienso, *soy mujer en español*. No macha. Pero [sic] Mujer. Soy Chicana—abierta a todo tipo de ataque" (1983, 142). Incluso su relación con la escritura es conflictiva. Descubre que el escribir cumple una función cognoscitiva y dice:

Algunas veces, cuando estoy escribiendo, siento que extraigo de la parte más silenciosa de mí misma—un lugar sin imágenes, palabras, formas, sonidos— para escribir el retrato de la mechicana anterior a la caída, antes de la vergüenza, antes de la traición, antes de Eva, Malinche, Guadalupe, antes de la ocupación de Aztlán, la llegada de los españoles, la Guerra Florida de los Aztecas ("En busca" 180-81).

Pero, irónicamente, esta misma escritura representa un peligro al amenazar su relación con su madre. En "Es la pobreza" ("It's the Poverty" 63) dice:

Las palabras son una guerra para mí.  
Amenazan a mi familia.  
Para ganar la palabra para describir la pérdida,  
corro el riesgo de perderlo todo.  
Puedo crear un monstruo,  
la longitud y el cuerpo de la palabra  
que se hincha emocionante y llena de colorido  
amenazante sobre mi *madre*, caracterizada.  
Su voz en la distancia  
*analfabeta ininteligible*.  
Son estas las palabras del monstruo.

La escritora *wetback*, piensa, entonces, que el inglés se abre camino a su boca con la gracia de un pie zopo, que necesita robar palabras en la oscuridad, que sus versos no tienen legitimidad. En español se siente deslenguada, que les ha cortado las manos a sus poemas y vulnerable a todo tipo de ataque. Las palabras, en cualquier idioma, representan una guerra para ella y amenazan a su familia, pues la palabra le dice a su madre que es analfabeta.

La colona chicana mejor conocida, Sandra Cisneros, dice que no escribe en español, no por no querer, sino porque no tiene la misma facilidad, el mismo paladar, en español que en inglés ("Entrevista" 74). Su inglés es el de una escritora culta completamente bilingüe. Ella ha dicho:

Crecí con una madre chicana y un padre mexicano; hablamos inglés con ella y español con él. El español me parece una lengua muy cálida y tierna y es una lengua muy íntima. Es una lengua que uso cuando voy a México, algo que hago muy a menudo, pero nunca he pensado que fuera una lengua en la que pudiera yo escribir porque tengo que conocer una lengua lo suficientemente bien como para poder doblegarla y jugar con ella ("Entrevista" 75).

Aunque no cree poder doblegar el español, obviamente lo habla muy bien y lo ama. Dice: "De lo que más consciente estoy en los últimos tiempos es de la manera en que la sintaxis española y la selección de palabras ocurre en mi trabajo a pesar de que escribo en inglés" ("Ghosts and Voices" 72). En 1985 escribió su primer poema en español. Vivía en San Cristóbal de las Casas y pensaba y soñaba en español. Una noche tuvo una pesadilla y despertó pensando "Oh, tantas cosas asustan, tantas!" Fue el primer verso del poema del mismo nombre (1987, 93; "Entrevista" 75).

Su poesía, con la excepción de "Tantas Cosas Asustan, Tantas" y de "Amorcito Corazón" (1994, 52), su segundo poema en español, está escrita en un inglés, no del *border* sino de la frontera; es el inglés de una persona que lo domina, lo ama y sabe doblegarlo y jugar con él, un inglés sazonado, no de un español acom-

plejado, sino de un español mexicano. Su poesía está impregnada de referencias culturales mexicanas y chicanas. Y su actitud, tanto en el uso de las dos lenguas como en los temas, es la de una colona.

La relación con la lengua y la actitud ante la tradición son concomitantes. Al no sentirse dueña de ninguno de los dos idiomas, la escritora *wetback* tampoco se cree con derecho a ninguna de las dos tradiciones. Naomi Quiñonez dice: "Para la primera onda de escritoras chicanas, especialmente, no había tradiciones literarias, no había modelos y no había estímulo para escribir (*Máscaras* 172).

Para resumir: la escritora chicana exiliada no se cuestiona su identidad racial, no tiene ninguna filiación con el barrio ya que su *imago mundi* ha quedado "al otro lado del río," prefiere escribir en español, a pesar de creer que esto la mantiene en las márgenes de la literatura chicana, y reclama la herencia de todas sus culturas. La *wetback* se siente deslenguada, aislada, huérfana de tradiciones y escribe motivada por "el desquite, la resistencia, y, eventualmente, por la necesidad de [redefinición, reidentificación y recreación]" (Quiñonez 173). La colona piensa que tiene el mundo en sus manos y en su lengua — domina por lo menos tres idiomas: el inglés americano, el español mexicano y el espanglish — y se sabe dueña del arte y la literatura de la tradición española, de la hispanoamericana, de la inglesa y de la estadounidense, así como del arte y la literatura de todas las culturas que puede llegar a conocer. Porque está consciente de que todo lo que sabe le pertenece y es el pasaporte de la ciudadanía universal<sup>3</sup>. Porque el dominio de uno o de varios idiomas es el instrumento con el que coloniza. Porque se siente cómoda en el mundo y en su propia piel. Porque aprende a redefinirse convirtiendo su ira en ironía. Porque se sabe la última encarnación de lo que Carlos Fuentes llama "un polígrafo errabundo y multilingüe"<sup>4</sup>. La colona es errabunda y lleva su *axis mundi* dentro de sí, en sus lenguas y en sus culturas. Su *imago mundi* es el puente que ella misma se construye, es el guión sobre el que se columpia.

---

<sup>3</sup> Ya en 1932, T. S. Eliot dijo: "[la tradición] no puede heredarse y si se desea, debe obtenerse a través de un gran esfuerzo. Entraña, en primer lugar, el sentido histórico, que podemos considerar casi indispensable para cualquiera que piense seguir siendo poeta después de los veinticinco años; y el sentido histórico implica una percepción, no sólo de lo transcurrido del pasado sino también de su presencia; el sentido histórico compele al hombre a escribir no sólo con su propia generación en los huesos, sino con el sentimiento de que toda la literatura europea desde Homero, y dentro de ella toda la literatura de su propio país, tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo. Este sentido histórico, que es un sentido de lo eterno tanto como de lo temporal y de lo eterno y lo temporal juntos, es lo que hace a un escritor tradicional" (4).

<sup>4</sup> "Pero sí estoy convencido de que se trata del mismo autor, del mismo escritor de todos los libros, un polígrafo errabundo y multilingüe llamado, según los caprichos del tiempo, Homero, Virgilio, Dante, Cervantes, Cide Hamete Benengeli, Shakespeare, Sterne, Goethe, Poe, Balzac, Lewis Carroll, Proust,

Una de las escritoras latinas que mejor ha expresado esta actitud de la colona es la novelista, ensayista y poeta puertorriqueña Judith Ortiz Cofer que responde a la pregunta de si el escribir en inglés es venderse a la cultura dominante así:

Al empezar, mi misión como escritora fue usar mi arte como puente, para así, a diferencia de mis padres, no estar precariamente montada a horcajadas entre las dos culturas, temiendo como ellos la caída, preocupados siempre por no saber a cuál lado pertenecían; yo estaría cruzando siempre el puente de mi propio diseño y construcción, a voluntad; sin abandonar ninguno de los dos lados, sino viajando de un lado a otro sin temor ni confusión en cuanto al lugar al que pertenezco—pertenecesco a los dos.

Esto es lo que significa para mí ser escritora puertorriqueña, reivindicar mi herencia,... y reclamar la lengua de mi educación, el inglés, la cultura y la literatura del país al que me trajeron de niña. Afirmo ambos. Planto mi pequeña bandera de escritora en las dos costas (*Máscaras* 13-14).

Bernice Zamora (Rebolledo et al., 78) asegura:

Me insultas  
Cuando dices que soy  
Esquizofrénica.  
Mis divisiones son  
Infinitas

El bilingüismo en Estados Unidos es un fenómeno polisémico. Tanto la escritora exiliada como la *wetback* experimentan distintos tipos de esquizofrenia. Para la exiliada hablar dos idiomas quiere decir sobrevivir y estar a horcajadas entre las dos culturas y para la *wetback* significa sentirse huérfana en español y ladrona en inglés. Sin embargo, para la colona, al dominar los dos idiomas y las dos culturas y al desarrollar dos personalidades completas, una en cada idioma, el bilingüismo representa, no una esquizofrenia, sino una acreción. Erlinda González-Berry lo explica así: "Mi persona en español tiene una cierta sagacidad, acepta riesgos, juega, es ingeniosa. Mi yo inglés, por otro lado, es más conservadora, insegura, altamente consciente de sí misma. En español siempre me sentí querida y aceptada. En inglés siempre me sentí... espiada, a punto de ser juzgada: ¿Di la medida o no?" (Rebolledo et al., 26). González-Berry tiene entonces una "persona en español" y un "yo inglés." Rosario Ferré dice que al escribir en inglés adquirió brevedad y una sensibilidad diferente y que descubrió una distancia

---

Kafka, Borges, Pierre Ménard, Joyce... Es el autor del mismo libro abierto que, como la autobiografía de Ginés de Pasamonte aún no termina" (1976, 96).

psicológica "como si otra persona estuviera escribiendo" ("Entrevista"). En el proceso hacia el bilingüismo absoluto, llega un momento en que la escritora se da cuenta de que no vive sola, de que la acompaña un "*doppelgänger*." Este *alter ego* no es el gemelo malvado del folklore germánico ni el Frankenstein de las pesadillas. Varios escritores han sugerido que para el latino, especialmente para el chicano, el inglés representa el idioma oficial del colegio y la oficina —en inglés se expresan su personalidad de ciudadano y sus relaciones con el anglosajón— y el español representa el idioma de la vida familiar— en español se expresan el cariño paternal, la amistad, el susurro del tú de la intimidad amorosa (e.g. Rodríguez, "Mexico's Children" 52-57). Pero en mi opinión cuando llega el momento en que ninguno de los dos idiomas predomina, el *doppelgänger* no es ya la "sombra" de la personalidad que aparece en las pesadillas ni la personalidad familiar que sólo se siente cómoda en la cocina o en la recámara. No es tampoco una simple traducción simultánea ni una operación transvestita. Si fuera un ente sexual, no sería un transvestita, sino un hermafrodita. Si fuera un ente espiritual, no sería un alma gemela, sino un andrógino. El *doppelgänger* del bilingüismo absoluto es una acreción. Una dimensión otra. Una faceta más. Es el hermano siamés con quien se comparte el esqueleto, los músculos, la piel, el sistema circulatorio, los riñones, el hígado y los pulmones pero que tiene su propio corazón y su propia mente. Y, por supuesto, su propia voz. Este *doppelgänger*, con su presencia enriquecedora, permite a la escritora ver, oír, percibir y sentir a una escala mayor y escribir como si tuviera el mundo en sus manos y en su lengua, o en su I.B.M.

Anzaldúa, Gloria. "Linguistic Terrorism." Rebolledo et al. 293-94.

Cara, Ana. 1998. "Escritura excéntrica: La cooptación del inglés de Rosario Ferré." *Congreso Internacional Literatura de las Américas 1898-1998*. León, Universidad de León.

Castillo, Ana. 1995. "A Christmas Gift for the President of the United States, Chicano Poets, and a Marxist or Two I've Known in My Time." *My Father was a Toltec and selected poems 1973-1988*. New York, W.W. Norton & Company. 62-64.

Cervantes, Lorna Dee. "Poem For The Young White Man Who Asked Me How I, An Intelligent, Well-Read Person Could Believe in The War Between Races." Rebolledo et al. 286-87.

— "Visions of Mexico While at a Writing Symposium in Port Townsend Washington." Rebolledo et al. 284-85.

Cisneros, Sandra. 1994. *Loose Woman*. New York, Alfred A. Knopf. 4-6.

— 1987. *My Wicked Wicked Ways*. Berkeley, Third Woman Press. 93.

— "From a Writer's Notebook": "Ghosts and Voices: Writing from Obsession." *The Americas Review: A Review of Hispanic Literature and Art of the USA* [University of Houston] 15:1 (1987) : 69-73.

— Entrevista. "On the Solitary Fate of Being Mexican, Female, Wicked and Thirty-three." Con Pilar E. Rodríguez Aranda. *The Americas Review: A Review of Hispanic Literature and Art of the USA* [University of Houston] 18.1 (1990) : 64-80.

Corpi, Lucha. Entrevista. Con Mireya Pérez-Erdélyi. *Americas Review: A Review of Hispanic Literature and Art of the USA*. [University of Houston] 17.1 (1989) : 72-82.

— ed. 1997. *Máscaras*. Series in Chicana / Latina Studies. Berkeley, Third Woman Press.

— 1990. *Variaciones sobre una tempestad / Variations on a Storm*. Traducción inglesa de Catherine Rodríguez-Nieto. Berkeley, CA, Third Woman Press.

Eliot, T.S. 1932. "Tradition and the Individual Talent." *Selected Essays*. New York, Harcourt, Brace, & Co. 3-11.

Ferré, Rosario. Entrevista. "Bilingual Author Finds Something Gained in Translation." Con Mireya Navarro. *New York Times* sept. 8 1998, sección E: 2.

Fuentes, Carlos. 1976. *Cervantes o la crítica de la lectura*. México, Cuadernos de Joaquín Mortiz. 96.

González-Berry, Erlinda. "Searching for a Voice." en "Introduction." Rebolledo et al. 1-33.

Herrera-Sobek, María and Helena María Viramontes, eds. 1996. *Chicana Creativity & Criticism: New Frontiers in American Literature*. 2<sup>nd</sup> ed. New Mexico, University of New Mexico Press.

Mora, Pat. "Legal Alien." Rebolledo et al. 95.

Moraga, Cherríe. Entrevista. Con Luz María Umpierre. *The Americas Review: A Review of Hispanic Literature and Art of the USA* [University of Houston] 14.2 (1986) : 54-67.

— 1983. "Epilogue: La mujer saliendo de la boca." *Loving in the War Years: lo que nunca pasó por sus labios*. Cambridge, Massachusetts, South End Press. 140-42.

— "Introducción." *Loving*. i-viii

— "It's the Poverty." *Loving*. 62-64.

— "La Güera." *Loving*. 55-56.

— "En busca de la fuerza femenina." Corpi, *Máscaras*. 179-87.

Ortiz Cofer, Judith. "Are You a Latina Writer?" Corpi, *Máscaras*. 11-19.

Quiñónez, Naomi. "Molcajete Mamas and the Feathered Pens." Corpi, *Máscaras*. 169-76.

Rebolledo, Tey Diana and Eliana S. Rivero, eds. 1993. *Infinite Divisions: An Anthology of Chicana Literature*. Tucson & London, The University of Arizona Press.

Rodríguez, Richard. 1993. "Mexico's Children." and "In Athens Once." *Days of Obligation: An Argument with My Mexican Father*. New York, Penguin Books. 48-79; 80-106.

Rodríguez del Pino, Salvador. "El idioma de Aztlán: una lengua que surge." 1980. Tino Villanueva, compilador. *Chicanos: Antología histórica y literaria*. México, Fondo de Cultura Económica. 129-135. Primero publicado en *Revista de la Universidad de México*. XXVII.6 (1973).

Valdez, Gina. "Where You From?" Hernández Cruz, Víctor, Leroy V. Quintana, Virgil Suárez, eds. 1995. *Paper Dance: 55 Latino Poets*. New York, Persea Books, Inc. 204-5.

Villanueva, Tino, Compilador. 1980. *Chicanos: Antología histórica y literaria*. México, Fondo de Cultura Económica.

— "Prólogo—Sobre el término 'Chicano'." *Chicanos*. 7-67.

Zamora, Bernice. "So Not To Be Mottled." *Rebolledo*. 78.