

9-12-2014

Una perspectiva del despojo: cuerpo, lengua y espacio desde el discurso lésbico/queer en la literatura fronteriza/chicana

Cynthia Meléndrez

Follow this and additional works at: https://digitalrepository.unm.edu/span_etds

Recommended Citation

Meléndrez, Cynthia. "Una perspectiva del despojo: cuerpo, lengua y espacio desde el discurso lésbico/queer en la literatura fronteriza/chicana." (2014). https://digitalrepository.unm.edu/span_etds/26

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Electronic Theses and Dissertations at UNM Digital Repository. It has been accepted for inclusion in Spanish and Portuguese ETDs by an authorized administrator of UNM Digital Repository. For more information, please contact disc@unm.edu.

Cynthia Odette Meléndrez S.

Candidate

Spanish and Portuguese

Department

This dissertation is approved, and it is acceptable in quality and form for publication:

Approved by the Dissertation Committee:

Dr. Tey Diana Rebolledo, Chairperson

Dr. Enrique Lamadrid

Dr. Bárbara Reyes

Dr. Julie Sykes

Dr. María Socorro Tabuenca C.

**UNA PERSPECTIVA DEL DESPOJO: CUERPO, LENGUA
Y ESPACIO DESDE EL DISCURSO LÉSBICO/QUEER
EN LA LITERATURA FRONTERIZA/CHICANA**

BY

CYNTHIA ODETTE MELÉNDREZ S.

B.A., Spanish, San Diego State University External Campus, 2006

M.A., Peninsular Literature, San Diego State University, 2009

DISSERTATION

Submitted in Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of

**Doctor of Philosophy
Spanish and Portuguese**

The University of New Mexico
Albuquerque, New Mexico

July 2014

©2014, Cynthia Odette Meléndrez S.

Dedicación

Madre, en esta ocasión como en muchas otras, ésta va por ti.
A ti *Minini*, dulce sonrisa de niña, que no me abandonas nunca.

Dedico este trabajo a mis hermanas: Brenda y Carmelita, a mis sobrinos/as, a mis amigas/os, a mis compañeras/os de vida y a todas esas voces que se han ido olvidando y han quedado enterradas en la memoria colectiva de la vida.

Este trabajo no podría haber sido terminado sin la luz y el empuje del amor que habita en cada corazón de las personas que me han brindado su apoyo y su cariño. A ustedes mujeres y a mi gente LGBTII que son parte de este proyecto.

Agradecimientos

Agradezco de manera muy especial a la Dra. Tey Diana Rebolledo por su apoyo incondicional, su guía, su fuerza y sobre todo por su confianza para guiarme en este proceso de escritura. Así como también le doy las gracias por sus enseñanzas académicas como de vida. Me quedo con su infinita generosidad y paciencia. ¡Gracias Profe!

De igual manera ofrezco mi agradecimiento a la Dra. Julie Sykes por acompañarme en este viaje pragmático cargado de sorpresas. A la Dra. Bárbara Reyes por ayudarme a recordar ese ‘otro’ lado en el cual crecimos de una manera espontánea y nostálgica. A la Dra. María Socorro Tabuenca por sus conocimientos, sus visiones fronterizas y sus enseñanzas. También doy gracias al Dr. Enrique Lamadrid por unirse en este proceso y al Dr. M López por su apoyo y ser una parte de mi formación académica desde el inicio. De igual manera, reconozco a esas otras voces que de modo directo e indirecto fueron un apoyo durante mi estancia en esta institución: Dra. Susana Rivera, Dr. Anthony Cárdenas y Dra. Margo Milleret. Gracias a la Dra. Patricia Rosas Lopátegi y a la Dra. Ruth Trinidad Galván por sus sabios consejos y ‘cafecitos’.

Mi gratitud es infinita para mis angelitos que me ayudaron en este crecimiento personal y que me acompañaron en mi viaje literario sin cuestionarme nunca: Gaby, amiga has dejado una huella inolvidable en mí y en mis memorias. Carmen Julia tu abrazo me acompañará el resto de mi vida. Verónica, Denise y Diego amigos y compañeros sin su apoyo y cariño no hubiera sobrevivido. Gracias: A mi comadrita Isabel que su sonrisa alivió bastantes de mis momentos turbios. A Mónica, amiga del alma que desde lejos siempre me ayudó a aclarar mi mente y corazón. A Leonel amigo incondicional te llevo conmigo. A Ojilvia que en la distancia siempre está ahí para

ayudarme y quererme. A mi compadre, Eric, que en las buenas y malas seguimos al pie del cañón. A cada uno de mis compañeros: Linda, Víctor, Karol, Modesta y Karla que fueron motivo de alegrías y sonrisas durante estos cinco años. Y a mis estudiantes que me brindaron la oportunidad de aprender cosas nuevas de la vida y que compartieron conmigo sus vivencias personales.

Un gran aprecio a Mayra Flores-Soto y Fabiola Parra por ser mis cómplices en este sueño llamado doctorado. Gracias a Martha Hurd y Kate Merrill por todas sus atenciones, ayuda y el sin número de chocolates necesarios durante este proceso. Asimismo agradezco a Alex, Olivia, Ganga, Luisa y cada persona que de una u otra forma me ayudaron con este trabajo de investigación.

Conjuntamente, quiero agradecer a mi familia por haberme apoyado y haber esperado tanto tiempo para que yo cumpliera mi meta. A Dios, que sin su fuerza y amor esto no hubiera sido posible. Finalmente, gracias al amor.

Una perspectiva del despojo: *cuero*, *lengua* y *espacio* desde el discurso lésbico/queer en la literatura fronteriza/chicana

By

Cynthia Odette Meléndrez S.

B.A., Spanish, San Diego State University External Campus, 2006

M.A., Peninsular Literature, San Diego State University, 2009

Ph.D., University of New Mexico, 2014

ABSTRACT

Women writers on both sides of the US/Mexican border have rewritten Chicana-*Fronteriza* narratives by uncovering the individual memory of women and LGBTII communities along the US-Mexico Border. *La tarima* (2001) by Rosina Conde and *Gulf Dreams* (1996) by Emma Pérez reveal a consciousness of the social decay and domestic violence of urban border life. These authors deconstruct the identity of women and minorities by disassociating knowledge acquired through patriarchal structures. Moreover, Conde and Pérez break with established written patterns by mixing genres, and subverting traditional forms of language and notions of space. The dramatic and rapid changes on both sides of border and in language are reflected in these narratives. Therefore women and LGBTII communities have become a complex and important part of the labor force and political underpinning of these two nations.

The discourses in Chicana and *Fronteriza* literature allow us to re-think the relationships between bodies, language and space on the US/Mexico border. These texts weave together narratives of forgotten memories of other times, spaces and bodies. This

study analyzes the female and *queer* characters in the texts by Conde and Pérez. It uses the concept of “*despojo*,” *the action of peeling off* as a metaphor, to understand the political, social and cultural content of these texts. They interweave together different cultural artifacts to illustrate how Chicana-border writers documented their stories or narratives as a way to represent what they have sorrowfully experienced as single women and as part of their communities through the years. This writing reveals a constant preoccupation for Conde and Pérez to create spaces for the exchange of ideas and discourses to raise consciousness in society.

Both authors represent the challenges of events occurring in the borderlands beginning in the 1990’s (such as the violence against women, the corruption of public officials and the drug wars), which demonstrate how social reality impacts its inhabitants. These narratives expose various degrees of marginalization and fragmentation of feminine and *queer* roles. The analysis of this exclusion contributes to the understanding of patriarchal societies and the subsequent subjugation of women and the LGBTII community leading to the alienation of men as well as women. Conde and Pérez construct a contemporary discourse for the ‘real’ representation(s) of their body(ies), language(s), and *sitio(s)* (spaces) that portrays the disappearance of national identities, and emphasizes the disconcerting presence of a blurred society.

By analyzing these narratives, we understand that they are more than a critique of this social reality but also a call to awareness of the presence of women and *queer* individuals in our society by these authors. These narratives represent the memory of our past generations and the awakening to consciousness of new voices.

TABLA DE CONTENIDOS

CAPÍTULO UNO: Un nuevo comienzo descombrando el camino	1
1.1 Recapitulando: buscando nuevos inicios	1
1.2 El inicio a través de un cerco	4
1.3 Desgranando, grano a grano hasta el <i>despojo</i>	7
1.4 Y ¿por qué? o ¿para qué?	10
1.5 Recorrido histórico.....	12
1.5.1 The 'Other Side': The Mexican Side	12
1.5.2 Discurso de la escritura fronteriza-identidades diferentes: <i>femenina/queer/lésbica</i>	16
1.5.3 De 'este lado': el lado de los Estados Unidos.....	23
1.5.4 Discurso de la escritura Chicana-identidades diferentes: <i>femenina/queer/lésbica</i>	26
1.6 A tipo de metodología: <i>cuerpo, lengua y espacio</i>	35
1.6.1 Cuerpo.....	35
1.6.2 Lengua.....	38
1.6.3 Espacio.....	39
CAPÍTULO DOS: Cuerpo: texto de deseo, sexualidad y <i>despojo</i>.....	44
2.1 Cuerpo y representación.....	44
2.2 Cuerpo y sexualidad.....	49
2.3 Cuerpo y feminismo.....	53
2.4 Cuerpo y empoderamiento.....	56
2.5 Cuerpo: <i>mi cuerpo</i>	59
2.6 Cuerpo, <i>despojo</i> y escritura.....	62

2.7	Cuerpo- Queer.....	68
2.8	Emma Pérez: escritura desde un cuerpo violentado.....	70
2.8.1	Estética del <i>despojo</i> y el cuerpo en <i>Gulf Dreams</i>	81
2.9	Rosina Conde: escritura desde un cuerpo femenino violentado y un cuerpo <i>queer</i> ...	86
2.9.1	Estética del <i>despojo</i> y el cuerpo <i>En la tarima</i>	100
2.10	Acercamiento entre ambas autoras.....	106
CAPÍTULO TRES: Lengua y voces: re-articulación del discurso femenino-<i>queer</i>.....		109
3.1	Lengua y representación.....	109
3.2	Escritura, lengua y lenguaje.....	115
3.3	Lengua trazos de <i>despojos</i>	118
3.4	Lengua atrevida: la 'hocicona'.....	119
3.5	Emma Pérez: una escritura <i>deslenguada</i> y con filo.....	123
3.6	Rosina Conde: repitiendo, deshaciendo, desdiciendo la escritura al desnudo.....	143
3.6.1	<i>Sonatina</i> : lengua, un continuum murmullo.....	147
3.6.2	<i>Viñetas</i> entre vestidos y <i>marines</i>	160
3.7	Dos lenguas: dos autoras.....	169
CAPÍTULO CUATRO: Espacio y nación: la conformación de la <i>inter</i> frontera.....		172
4.1	Espacios y representaciones.....	172
4.2	Espacio-nación.....	176
4.3	Espacio-frontera.....	181
4.4	Espacio-ciudad/imaginada.....	192
4.5	Espacio-escritura y <i>despojos</i>	194
4.6	<i>Gulf Dreams</i> sueños/imaginación y espacios: recuperación de <i>inter</i> espacios.....	200
4.6.1	Espacio-real/público en <i>Gulf Dreams</i>	202

4.6.2 Espacio imaginado/sexual en <i>Gulf Dreams</i>	209
4.6.3 Espacio <i>despojado</i> en <i>Gulf Dreams</i>	214
4.7 <i>En la tarima</i> espacios públicos y privados: reconfiguración de la nación.....	218
4.7.1 <i>Viñetas revolucionarias</i> : apertura de espacios.....	224
4.7.2 <i>Sonatina</i> : emulación y ruptura de espacios.....	231
4.8 A modo de conclusión: <i>despojos</i> , reciclaje y voces.....	242
CAPÍTULO CINCO : Conclusión: todo ha sido una memoria entre los <i>fences</i>	244
5.1 Reflexionando: encontrando fragmentos y reconstruyendo caminos.....	244
5.2 Las literaturas: <i>fronteriza-Chicana</i>	246
5.3 Pensamientos en letras, <i>cuerpo, lengua y espacio</i> : el centro de la cebolla.....	248
5.4 Proyecciones finales.....	253
BIBLIOGRAFÍA	255

CAPÍTULO UNO

Un nuevo comienzo: *descombrando* el camino

*Cebolla
luminosa redoma,
pétalo a pétalo
se formó tu hermosura,
escamas de cristal te acrecentaron
y en el secreto de la tierra oscura
se redondeó tu vientre de rocío...*
Pablo Neruda, "Oda a la cebolla"

*Soy un animal urbano que una vez al año –en agosto –intenta regresar a lo que un día fue la
naturaleza, o a lo que queda de ella. Es decir una vez al año desaprendo todo lo que he
aprendido durante mi vida en las ciudades y me doy cuenta de todo lo que no sé –o he olvidado –
de otra clase de vida.*

Cristina Peri Rossi, "El pulso del mundo"

1.1 Recapitulando: buscando nuevos inicios

Uno de los aspectos relevantes que ofrece el discurso, ya sea de manera oral, escrito o imaginado es la peripetia de reflexionar lo que se presenta como discurso en sí. La noción de escribir existe a través de la humanidad como una necesidad de comunicar lo que se piensa, se siente, se cree o se quiere; asimismo, el discurso se puede entender simplemente como la instancia de presentar una idea. La escritura de y por mujeres ha existido desde que nace la escritura misma; sin embargo, es la que menos se conoce. Este estudio se centra en la narrativa escrita por mujeres en ambos lados de la frontera entre México y los Estados Unidos. Ahora bien, en este estudio me centro en la mujer como autora y en el texto como objeto discursivo de análisis. Siendo el texto el que nos ofrece representaciones de testimonios diversos y complejos en este caso de dos comunidades: la fronteriza y la Chicana.¹ Las autoras fronterizas y Chicanas inscriben en su narrativa

¹ Voy a utilizar el concepto de escritura o discurso fronterizo, como el texto que es escrito por autora(as) nacidas en la zona fronteriza de lado mexicano. Ahora bien esta(s) autora(as) no necesariamente radica(n) en la zona fronteriza mexicana, pero radica(n) en algún lugar de México. Conjuntamente utilizo el concepto de escritura o discurso Chicano, como la narrativa que es escrita por autora(as) nacida(s) en los Estados Unidos y se identifica(n) como mexicoamericana(s) y/o Chicana(s). Asimismo, las comunidades a las que haré referencia es la fronteriza que incluye los espacios a lo largo de la frontera México-Estados Unidos de

un conjunto de voces que son y han sido testigos de lo que acaece en ese espacio fronterizo. El texto, en este caso de ambos lados de la franja fronteriza, se puede percibir como el objeto que conlleva no sólo un sinnúmero de testimonios experienciales; sino además, incluye denuncias, cuestionamientos, historias y ficciones donde se refleja, como constante, una preocupación que va en aumento por la situación social, económica y política de la mujer y otros grupos minoritarios.² Bethsabé Huamán Andía explica, “La literatura tiene múltiples implicancias con la realidad –estéticas, lingüísticas, filosóficas – , su relación con la realidad humana y natural es continua y constante, de forma compleja y sutil...” (19). La relación que se establece, entonces, entre la realidad humana y el texto es una construcción de hechos verosímiles y ficcionales de la vida, sin llegar a ser la vida misma.³ La literatura fronteriza-Chicana que se examinará en este estudio mantiene esta relación, la cual crea y recrea historias y voces que pertenecen a un pasado y a un presente colectivo. Asimismo, estas narraciones incluyen una memoria individual como una memoria colectiva de los espacios y tiempos que cohabitan.

Después de establecer la relación de lo que se quiere narrar y lo que se narra, es inevitable tratar de establecer nuevos parámetros para efectuar nuevas lecturas que se apeguen a la realidad que las escritoras fronterizas y Chicanas quieren representar hoy en día. No se puede leer desde la perspectiva tradicional debido a que los sistemas hegemónicos establecen estatutos que nos dictan cómo leer dichas lecturas, y podrían no

lado mexicano, y también el espacio Chicano que comprende el espacio a lo largo de la misma zona fronteriza pero del lado estadounidense. Asimismo, trazo una línea temporal de los textos a analizar de los años de 1980 a los años del 2000.

² En este estudio hago referencia a la mujer (no autora) como la persona que nace sexuada con genitales femeninos. Además los grupos minoritarios de los que hablo, son los grupos de la comunidad LGBTII (lesbianas, homosexuales, bisexuales, transgéneros, transexuales, intersexo, queer, etc.). En esta comunidad se identifican a sí mismos según su orientación sexual y/o su orientación genérica.

³ La literatura a la que me refiero es a la que se estudiará en todo el estudio, la literatura fronteriza-Chicana.

dar pie a nuevas interpretaciones. Creo que es necesario salir de esos lentes para esclarecer la funcionalidad del texto dentro de la perspectiva de las autoras incluidas en este estudio. Y una vez esclarecida la funcionalidad del texto se puede iniciar lo que se puede considerar un nuevo comienzo, un inicio donde la mujer fronteriza-Chicana es parte activa dentro del proceso tanto de la lectura como de la escritura. Simone de Beauvoir indica, “History has shown us that men have always kept in their hands all concrete powers; since the earliest days of the patriarchy they have thought best to keep woman in a state of dependence;...” (139). No obstante, la idea de que la mujer ‘debe’ estar bajo un estado dependiente sólo se cumple bajo la perspectiva hegemónica, mientras que ante ‘otras’ o ‘nuevas’ perspectivas esta idea queda o puede percibirse como desautorizada. Esto es debido a que la mujer, en este caso fronteriza-Chicana, erige su narrativa hermanando la realidad con la ficción de lo que la rodea. Aunado a esta amalgama de realidades y ficciones podemos sumar la memoria individual y colectiva de los espacios a lo largo de la frontera México – Estados Unidos. De este modo se proyectan y se recrean múltiples narrativas disímiles y a destiempo en ambos lados de la frontera.

Conjuntamente, Simone de Beauvoir habla de la idea de la ‘otredad’ donde el hombre ve a la mujer como el ‘otro’ y a la vez como parte de la naturaleza; siendo, ambas la mujer y la naturaleza objetos de uso y abuso (144). Situar a la mujer como el ‘otro’ es re-crear una vez más un sistema binario de opuestos, donde el hombre se sitúa como el ser dominante. Me parece relevante denotar que este sistema binario se reedifica con nuevos referentes y nuevas polaridades por la mujer autora fronteriza-Chicana. Ya no funciona establecer binarios tradicionales debido a que nuestra sociedad está compuesta

por discursos, etnias y espacios multipluralizados.⁴ Y es desde ese enfoque que se germina la idea de este estudio, analizar la narrativa fronteriza-Chicana escrita por mujeres desde una perspectiva incluyente-global. Huamán Andía declara,

La escritura termina por tanto siendo para Simone el proceso de su propia creación, la de mujer, la de pensadora, la de escritora. En el proceso de dejar de ser una joven formal se vuelve el personaje principal de su guion y una de las protagonistas de la revolución mental del siglo XX...” (25).⁵

Y así, como Simone, la mujer fronteriza-Chicana cuando escribe recapitula lo que le rodea, lo que ve, lo que siente e inicia su propio recorrido.

1.2 El inicio a través de un cerco

¿Cómo comenzar un proyecto de investigación? ¿Dónde buscar la información?, si todo lo que leo y lo que veo me produce recordar mi niñez y juventud. El espacio fronterizo ha sido y es parte de mi vida diaria, las historias que leo y he leído son mis historias. Hacer fila por dos horas diarias en la madrugada para ir a trabajar al otro lado y luego otra hora más de fila para regresar a casa, fue parte de mi formación. Crecí viendo el cerco y con ello las interacciones que se llevaban a cabo; por ejemplo, los días de la semana lo conformaban las largas filas de todo tipo de trabajadores que cruzaban para ir a los ‘files’ a trabajar o ir a limpiar casas, etcétera. Los domingos eran los días donde las familias se reunían cerca del parque central en ambos lados de la cerca para saludarse y verse y, hasta para intercambiar hamburguesas por tortas o pasarse el periódico local. De

⁴ Los binarios tradicionales los defino como los sistemas opuestos tradicionales de poder: hombre-mujer, hombre blanco-hombre de color, que han sido estudiados a lo largo del tiempo.

⁵ Tomo esta cita de Huamán Andía cuando define lo que la escritura es para Simone de Beauvoir para hacer la comparación con la mujer autora de este estudio.

igual modo era cotidiano y natural ver tanto a niños como a adolescentes intentar cruzar el cerco, ya sea usando escaleras, cortando el cerco o simplemente trepándose a éste. Tampoco pueden faltar las imágenes de los vendedores ambulantes del lado mexicano, se vendían todo tipo de cosas desde comida, frutas, regalos hasta ‘papeles’ y es desde la avenida Colón que nace el inicio de mi estudio.⁶ Decidí situar este trabajo desde esos ojos, desde mi memoria individual porque me parece lo más natural, porque al igual que centenares de personas yo crucé ese cerco primero con la mirada y tiempo después de manera física, de manera ‘real’. Decido seguir los pasos de Simone y reformo mi estudio en un proceso de creación donde las narrativas que analizo (fronterizas-Chicanas) son parte de mi ‘realidad’. Conjuntamente, pienso en Gloria Anzaldúa cuando señala, ““You’re nothing but a woman” means you are defective...” (*Borderlands* 83). La cita anterior ha sido parte de mis ‘recuerdos’ a lo largo de mi vida, desde que nací fui producto del rechazo por ser mujer, mi padre no quiso saber de mí al enterarse que era hembra, ahora entiendo que para él y otros hombres como él, ser mujer representaba no tener valor. Y a partir de entonces supe que ser mujer no era cosa ‘buena’, al menos no ante los ojos de la mayoría de los hombres en mi familia. Aprendí el valor determinado a mi sexo a través de burlas, de castigos y de malos tratos; igualmente, asimilé a muy corta edad que tenía que obedecer a mis mayores y a las instituciones oficiales si quería sobrevivir en una sociedad machista.⁷ Al mismo tiempo también descubrí que había nacido en una tierra devaluada por estar situada del lado equivocado del cerco. Mi mirada atravesaba los barrotes sin entender eso que los demás llamaban ‘una mejor vida’ y al

⁶ La avenida Colón es la calle que va del lado mexicano (Mexicali, Baja California) paralela al cerco fronterizo y desemboca en la garita centro de la ciudad de Mexicali. La ciudad del otro lado es Calexico, California (Estados Unidos).

⁷ Me refiero a las instituciones oficiales: la Iglesia, la escuela, el gobierno y las leyes.

estar yo en ese ‘otro’ lado yo no podía obtener esa ‘mejor vida’. El haber nacido de aquél lado aunado a ser mujer me auguraba un futuro incierto y con muy pocas esperanzas de poder liberarme de lo que me rodeaba. La constante en mi vida ha sido una represión genérica y sexual, la cual ha determinado cómo debía ser mi comportamiento dentro de una sociedad sexista. A mis doce años cursaba la secundaria y fue cuando empecé a trabajar cuidando a un niño, trabajaba para una pareja joven de clase media alta que vivía en una de las mejores áreas de Mexicali. Mi trabajo de repente cambió y ya no sólo cuidaba al niño, sino que limpiaba, planchaba y cuidaba la casa por el mismo pago. Aprendí hacer muchas cosas y a callar otras tantas en este trabajo, el cual duré haciéndolo un año y meses. Después de esa experiencia encontré un anuncio de una maquiladora: “Productos Urólogos de México solicita operadoras para trabajar los fines de semana...”, sin pensarlo solicité el puesto de operadora de mascarillas, trabajé por cuatro meses. Durante cuatro meses vi a chicas de todas las edades perder sus ilusiones y sus ganas de superarse encerradas en ese espacio productivo. De igual modo, ese tiempo en la maquiladora me sirvió para darme cuenta que en mi país no había muchas oportunidades para salir adelante y que tal vez lo único que podría salvarme era seguir estudiando. Cuando cumplí los diecinueve años fue cuando mi madre nos dijo que no íbamos para el ‘otro lado’. No me gustaba la idea de cruzar, no hablaba el inglés y tenía miedo; no obstante el miedo cruzamos y empecé otra etapa de mi aprendizaje. Desde muy joven empecé a trabajar con las manos en Mexicali y mi primer trabajo en el país del *sueño americano* fue limpiando casas y, fue en ese intercambio social y económico que tuve que aprender que si quería otro futuro debía salir de ahí, de ese entorno de conformismo y de obediencia. Anzaldúa indica, “[...] is not enough to stand on the opposite river bank,

shouting questions, challenging patriarchal, white conventions...” (*Borderlands* 78). Y eso me pasó ya no me bastaba con cuestionar, como ciudadana intuía que tenía que desaprender lo aprendido para poder entender a este mundo, el cual se gozaba en rechazarme. Y así es como al desaprender los estatutos aprendidos en la escuela, establecidos por el sistema hegemónico, fue que me pude situar como parte de una memoria colectiva representadas en los textos estudiados.⁸ He escogido a la autora fronteriza Rosina Conde y a la autora Chicana Emma Pérez, para llevar a cabo este estudio con el fin de explorar una pequeña muestra de las narrativas fronterizas-Chicanas y establecer las funcionalidades de los textos escogidos en cuanto a cuerpo, a lengua y a espacio.

1.3 Desgranando, grano a grano hasta el *despojo*

Este estudio se basa en un análisis literario de los textos: *En la tarima* (2001) de Rosina Conde y *Gulf Dreams* (1996) de Emma Pérez, para el cual propongo utilizar la estética del *despojo*. El verbo *despojar* se origina del latín *despoliare* que significa ‘quitar a una persona algo, con violencia’; y del concepto *despojo* que significa ‘acción de despojar o despojarse’ de algo. La estética del *despojo* se puede percibir a través de la metáfora de la cebolla, la cual consiste que para llegar al dulce centro de ésta, hay que quitar una a una las capas que la conforman. Si parto del concepto de ir *despojando* a los textos de las capas que los revisten, puedo llegar al centro de estos, y con ello puedo explorar la discursiva femenina, la cual a su vez contiene un trasfondo social, político y cultural. La acción de *despojar* al texto me conlleva a una exploración auténtica y

⁸ Retomo el concepto de Cristina Peri Rossi, “[...] una vez al año desaprendo... y me doy cuenta de todo lo que no sé” (151). Dejé de aprender los roles que desde hace mucho tiempo se habían establecido a mi sexo y género, y dudé de mi persona, de mi identidad, porque entonces no tenía modelos que seguir. Y al igual que muchas adolescentes recurrí a la literatura y escritura, en mi caso la escrita por mujeres como parte de mi formación.

objetiva de las discursivas fronterizas y Chicanas que analizo en este estudio. Intento establecer por medio del *despojo* que los textos son narrados a través de subjetividades nacientes que se presentan de forma diferente a la tradicional, dejando entrever los sucesos sociales, políticos y culturales que atañen a la mujer y a otras comunidades minoritarias mediante textos, testimonios, denuncias, autobiografías y/o ficciones. Al ir desgranando al texto, se llega al centro de éste, el cual está conformado por un cosmos femenino, donde la escritura/subjetividad escrita por la mujer hace referencia al cuerpo, a la lengua y al espacio que cohabitan a lo largo del espacio fronterizo entre México y los Estados Unidos. Esta narrativa tiene en particular la relación del narrador y/o narradora, situada fuera de la diégesis, con ciudadanos reales que se desplazan en el territorio de la frontera. Y es en este espacio donde se retratan los actos imaginados y ficcionalizados de sus cohabitantes; los cuales, intentan recuperar por medio del texto ‘una’ visibilidad que les permita existir.

Hay que escombrar dentro del texto para ir descubriendo a la memoria(s) y a la historia(s) para entender los sucesos acaecidos dentro y fuera de la narrativa fronteriza-Chicana. La idea de ver para recordar o de recordar para poder ver es la línea central de la memoria mínima, la memoria borrada, la memoria que no se registra; y es esta memoria la que se hace presente en la narrativa de Conde y Pérez. Por medio del registro de la memoria mínima se van recolectando las voces de las personas que habitan los espacios fronterizos entre México y los Estados Unidos.⁹ Las voces que se dejan leer son la voz de

⁹ Para este estudio uso el concepto de memoria de Jeanette Rodríguez y Ted Fortier que explican, “Memory is the capacity to remember, to create and re-create our past” (Rodríguez & Fortier 1).

la mujer y las voces de la comunidad *queer*.¹⁰ Estas voces cubiertas por capas de otros tiempos y otras historias, son lo que Heriberto Yépez explica como la ‘neomemoria’,

Lo social y lo individual desean que lo otro se convierta en su réplica. (El espectáculo es apenas la punta del iceberg de esta voluntad—de — identidad). Para convertir a la otra en su doble, cada esfera (cada tiempo) construye la ilusión de su apertura (comunicación) hacia la otra. Y, otra parte, se camaleoniza en elementos atractores de la otra mediante su repetición e incorporación de los ingredientes de la esfera ajena, para alcanzar cierta identidad común, ciertas partes aparentemente compartidas. Así, la estrategia básica de la duplicación del mundo es la neomemoria. El mundo social se finge neomemoria del mundo individual y viceversa, para perpetrar la fantasía de la comunicación, la identidad y el co-mundo. (235-6)

Lo anterior deja entrever que la memoria se puede entender como la duplicación de actos y tiempos para poder así recrear una identidad común, la cual identifica a comunidades como colectivos y no como sujetos sociales individuales. Y es esta neomemoria la que utiliza el sistema dominante tradicional a través de los medios masivos como la televisión, el cine, la radio, para que el consumidor y/o ciudadano social de cierta manera se convenza que lo que ve es lo que es. No obstante lo anterior, cabe resaltar que la narrativa de Conde y Pérez inscribe por medio del *despojo* de la memoria colectiva, una

¹⁰ Utilizo el referente de mujer, como el cuerpo que nace sexuado como femenino. Además, defino a la comunidad *queer* como hombres y mujeres que tienen orientaciones sexuales distintas a la normativa. Por ejemplo, el hombre y/o mujer homosexual, el hombre y/o mujer transgénero, el hombre y/o mujer transexual, el hombre y/o mujer intersexo, el hombre y/o mujer que adopta sexualidades fluidas y distintas a la heterosexual y el hombre y/o mujer que no quiere adoptar la sexualidad heterosexual como parte de su identidad y se define a sí mismos como sujetos *queer*’ como sujetos sociales diferentes’.

memoria mínima para recuperar la entidad individual de cada ciudadano social que habita y coexiste en la zona fronteriza.

1.4 Y ¿por qué? o ¿para qué?

La relevancia de este estudio radica en la necesidad de establecer los parámetros coexistentiales de los textos a analizar y, de este modo, explorar los puntos de encuentro y desencuentro de las ideologías que hacen referencia al cuerpo y su sexualidad; al lenguaje y su pluriculturalidad; y al espacio y su interactividad desde una perspectiva femenina fronteriza-Chicana. La mujer, en este caso la autora, escribe para inquirir nuevas subjetividades, las cuales le permiten exhibir la(s) problemática(s) de que la mujer y el sujeto *queer* son objeto. Este trabajo plantea la disgregación del discurso(s): femenino y *queer* para explorar detenidamente la subjetividad discursiva en los textos fronterizos-Chicanos que comparten espacios y tiempos. Asimismo pretendo analizar la función de esto(s) discurso(s) dentro de la sociedad moderna, y con ello la interacción entre el discurso femenino y lo femenino; y el discurso *queer* y lo *queer* como edificaciones sexuales nacientes.¹¹ Dentro de esta(s) ‘nueva(s)’ construcción(es) sexual(es) el sexo o las relaciones sexuales son una conducta social con pautas y seguimientos pre-establecidos por una sociedad que pretende ser liberal; sin embargo, la liberación de la sexualidad es una manera de ir en contra de esta práctica social. En este estudio, la sexualidad *lésbica* y/o *queer* es una fuente de resistencia a la estratificación sexual del sistema dominante.¹² Por lo tanto, cuenta con sus pautas y con un discurso

¹¹ Las políticas *queer* aparecen en los años noventa como parte de los procesos de autocritica de las comunidades homosexuales. Mientras que el feminismo surge como movimiento social en los Estados Unidos en 1868 y en México en 1916 (Gargallo 22).

¹² La sexualidad *lésbica* la defino como la relación sexual y/o íntima entre dos mujeres; la sexualidad *queer* es la relación sexual y/o íntima entre sujetos *queer*.

propio que va germinando en su narrativa la memoria mínima de acontecimientos reales y ficcionales. Las autoras Rosina Conde y Emma Pérez retratan sucesos que acontecen a lo largo de la línea divisoria entre México y los Estados Unidos: estos sucesos se pueden percibir como reales e imaginados o como históricos y ficcionales. Estas imágenes dentro de sus narrativas no sólo visibilizan a los sujetos sociales que habitan estas zonas; sino que además exhiben las prácticas sociales, sexuales y políticas que se establecen en ambos lados de la frontera.

Conjuntamente a la función discursiva de los textos, es importante resaltar el continuo cruce de fronteras tanto físicas como metafóricas en las narrativas a estudiar. Tey Diana Rebolledo y Eliana Rivero explican, “So writing has become the symbolic border that writers cross at will. They have conquered the linguistics oppressions that kept women silenced for so long; they have also learned the survival skills to opt for their cultures and more” (*Infinite* 33). Dentro de este continuum de cruzar y/o borrar las divisiones tanto existenciales, lingüísticas como territoriales, cabe señalar que la mujer autora se posesiona de las voces escondidas dentro de la memoria mínima, que a su vez está cubierta por la memoria colectiva. Las voces dentro de los textos configuran la intención de afirmarse y validarse a sí mismas, para ello utilizan la memoria mínima que está acobijada en la memoria colectiva para encontrar un espacio propio. Y es ahí donde radica la acción de *despojar*, hay que descubrir capa a capa las memorias, las voces, los pensamientos y las subjetividades para entender al texto en sí en cuanto tiempo y territorio; y en cuanto a cuerpo, lengua y espacio.

1.5 Recorrido histórico

1.5.1 The ‘Other Side’: the Mexican Side

Las preguntas que surgen en este recorrido son ¿cuándo nace la literatura fronteriza-Chicana? ¿Cuándo se empieza a usar el concepto de *frontera* dentro de los textos? ¿El escribir de las vicisitudes del cruzar la línea divisoria entre México y los Estados Unidos es parte de este género? Las interrogantes surgen debido a que la literatura Chicana se puede remontar desde la mitad del siglo XIX, mientras que la literatura fronteriza surge después. María Socorro Tabuenca anota:

Si se estima que la discusión teórica sobre la metaforización de “la frontera” dentro de la literatura Chicana aparece en 1987, con el libro de Gloria Anzaldúa *Borderlands/La Frontera*, y se dice que el movimiento literario en la frontera norte de México empieza a mediados de los años ochenta, considero indispensable anotar la diferencia entre el punto de vista mexicano sobre la llamada literatura de la frontera y el no mexicano.

(“Aproximaciones” 86)

Siguiendo la línea de lo anterior se puede percibir que la escritura fronteriza (lado mexicano) difiere a la literatura Chicana (lado estadounidense) y surge como género a través de la voz del escritor que empieza a observar y relatar lo que acontece en el *Norte* de la república mexicana. El concepto de frontera se utiliza metafóricamente para recrear escenarios y representar distintas voces. Entonces se sugiere que el texto de la frontera expresa múltiples ideas siendo dos las que resaltan: una el cruce físico de las personas y sus acaecimientos; y dos las divisiones culturales, políticas, sociales y económicas entre los dos países, y lo que esto representa. Antonio Paoli explica, “La frontera puede servir

para muchas cosas: deslindar un ámbito de poder, preservar una propiedad, hacer patente una segregación,...” (17). Si se parte de este precepto, se puede argüir que los textos fronterizos abarcan situaciones no sólo geográficas, sino temporales, e intentan descentralizar la narrativa situada en la Ciudad de México y/o en el centro del país. Francisco Luna aclara, “Revalorar la frontera norte de México desde los ámbitos de la cultura es punto obligado para analizar y recuperar las prácticas literarias en su dimensión socio-histórica, que permita ensayar algunas ideas sobre el estado actual que guarda frente a su mismo proceso de constitución y frente al anchuroso río que es su ejercicio internacional” (79). Con esto Luna intenta explicar que la literatura fronteriza representa los discursos de las relaciones entre el *norte* de México (ciudades como Cd. Juárez, Tijuana, Mexicali, etc.) y los EE.UU. Ejemplo de estos discursos son los que representan los tratados de comercio, y/o el ir y venir de los trabajadores que tienen empleo en territorio estadounidense pero residen en las ciudades fronterizas. De igual forma Francisco Luna dice:

Lo innegable, ahora es que la globalización de la economía y el mercado, trae una globalización de las ‘vibras’ de la cultura [...] Así encontramos una situación bicultural fronteriza que ha transformado la cotidianidad y ha trastocado nuestra situación de exclusividad geopolítica: vivimos con el sueño modernizador de país de primer mundo y sólo tenemos acceso a la tecnología de segunda mano como cualquier país de tercer mundo. (80)

Y esta alteración de la cotidianidad se ve reflejada en la narrativa de escritores como Humberto Félix Berumen, “Traigo el tema de la descentralización estética porque creo

que ahí precisamente donde hay que ubicar buena parte de la literatura [...] que hoy se escribe y publica fuera del ámbito cerrado que es la capital del país” (96). Asimismo, cabe mencionar que esta literatura fronteriza abarca los espacios del desierto, la sierra y el mar que conforma casi toda la frontera norte de México. Algunos de los exponentes de esta escritura son Daniel Sada (1953), Gerardo Cornejo Murrieta (1937), Luis Humberto Crosthwaite (1962), Gabriel Trujillo Muñoz (1958) y muchos más. Se puede decir que una característica de esta narrativa es el cuento contemporáneo; el cual abarcan temas como el cruce de la frontera a diario, las muertes de Juárez, la presencia de la maquila, la metáfora de la ciudad fronteriza como prostituta, los crímenes relacionados al uso de la droga, y por último cuentos relacionados al narcotráfico como nueva respuesta social ante la economía mexicana.

Entonces se puede apuntar que el discurso fronterizo representa el diálogo de las ciudades fronterizas mexicanas a lo largo de la franja divisoria entre México y EE.UU., lo que a su vez Leobardo Saravia Quiroz inscribe:

[...] un puñado de ciudades, que fungen como polos de atracción a las corrientes migratorias, y que son visualizadas no como destinos finales sino como estaciones de paso. Esta región es de manera inequívoca el límite de dos economías y dos estilos de vida. [...] La frontera es un espacio geográfico dinámico e interactuante, que revela una permanente transformación derivada de todos los agentes que obran sobre ella en los aspectos económico, cultural y social. (46)

Continuando con el pensamiento de Quiroz, se puede explicar la perspectiva de la frontera como un espacio 'real' y tangible que se cruza y que se percibe como un espacio que se habita y que puede ser descrito y narrado. María Socorro Tabuenca indica, "la perspectiva mexicana, que se enfoca hacia la literatura producida en esa zona y se caracteriza por ser más descriptiva que teórica,..." ("Aproximaciones" 87). El texto fronterizo de los años ochenta se piensa como una serie de narraciones descriptivas de acontecimientos 'reales' y ficcionales de este espacio. Tanto, autores hombres como autores mujeres escriben las historias que revelan las prácticas sociales, sexuales, culturales, etc. recreadas a través del tiempo por medio de sus personajes. Por ejemplo, el cuento "Museos Iú. Es. Ei" (1998) de Luis Arturo Ramos refleja este límite del que habla Saravia Quiroz; verbigracia, el museo tiene la función de preservar una memoria, "Su razón de ser tiene sustento en la otra cara de esa selectiva memoria que enfatiza una circunstancia..." (Ramos 111), se puede deducir de estas líneas que el autor pone de relieve que el museo, sin importar su ubicación geográfica, oculta y revela y/o exhibe lo que considera pertinente la autoridad dominante. Asimismo, Humberto Crosthwaite escribe de la biculturalidad que encierra las ciudades fronterizas. En su libro *Instrucciones para cruzar la frontera* (2002), se observa un tono irónico de lo que culturalmente significa el hecho de cruzar la línea divisoria, "Debes ingresar al país vecino porque vas de compras [...] en fin para realzar faenas que no comprometan el *estatus quo* de la sociedad que visitas" (9). Como vemos, los escritores de la frontera se preocupan por retratar las vicisitudes que acaecen al ciudadano moderno en ambos lados

de la frontera. Sus temas abarcan la problemática social y política a la que se tienen que enfrentar los ciudadanos dentro de los confines sobre todo de Tijuana, Mexicali, Matamoros, Ciudad Juárez, Tecate, etcétera. Dentro de la literatura fronteriza escrita por hombres, la voz de la mujer permanece pasiva y carente de agencia. La presencia femenina en estos textos es más como objeto o como parte de la escenografía del texto que como personaje complejo dentro de la narrativa.

1.5.2 Discurso de la escritora fronteriza – identidades diferentes: *femenina/queer/lésbica*

Los textos fronterizos escritos por mujeres tienen la particularidad de narrar historias de la mujer y de los grupos minoritarios, creando y re-creando identidades ‘diferentes’ que confluyen de manera ‘real’ y ficticia en los espacios públicos y privados de las ciudades fronterizas del lado mexicano. Es relevante señalar que la mujer autora se centra en lo que acontece en las ciudades fronterizas y el concepto del cruce se queda como parte secundaria de la narración. La mujer autora fronteriza data y relata las interacciones de sus personajes y con ello edifica la memoria mínima de cada uno de ellos; posesionándose así de las voces que buscan encontrar un punto de apoyo en su propio entendimiento de lo que constituye su identidad. La mujer autora mantiene una preocupación por establecer y esclarecer la identidad de la mujer y de los grupos minoritarios que cohabitan los espacios físicos.¹³ La identidad de la mujer dentro del territorio nacional se crea de acuerdo a las relaciones entre la condición de ser mujer y la

¹³ Me refiero a la mujer como el sujeto social que nace sexuada con genitales femeninos; y describo a los grupos minoritarios como los sujetos de la comunidad LGBTII.

identidad misma de la mujer. Ángela Alfarache cita a Marcela Lagarde y explica que la identidad en relación con la condición de ser mujer es, “Como un conjunto de dimensiones y procesos dinámicos y dialécticos que se producen en las intersecciones entre las identidades asignadas y la experiencia vivida que expresa la diversidad del sujeto” (23).¹⁴ Si la identidad es preconcebida, entre lo que se asigna y lo que se vive, entonces el sujeto social no logra establecer una identidad del todo independiente. Y si además se piensa en esta diversidad del sujeto social, en este caso la mujer, podemos decir que se incluye a la mujer en general con todas las posibles ramificaciones que la pudieran definir a través de la creación social e histórica de ésta. Cabe resaltar la construcción social de género como un sistema binario que continua vigente en territorio mexicano; por lo tanto la mujer y la mujer de identidades ‘diferentes’, “[...] viven en una cultura patriarcal, sexista y lesbófoba que las ubica simbólicamente en no-lugares jerarquizados, a través de los cuales son invisibilizadas, negadas y estigmatizadas” (24). De ahí que la construcción de la identidad de la mujer femenina y la identidad de la mujer lesbiana y la mujer *queer* es un proceso complejo y lleno de vicisitudes que lucha constantemente con la identidad genérica patriarcal. Al mismo tiempo Alfarache indica, “El lesbianismo puede ser un hecho subversivo y de resistencia como forma de reacción y enfrentamiento con el poder” (42). La mujer mexicana debe transgredir el sistema hegemónico para visibilizarse y erguirse como un sujeto social individual y establecer su

¹⁴ Marcela Lagarde es una académica, antropóloga e investigadora mexicana, representante del feminismo latinoamericano. La cita es de: *Identidad genérica y feminismo*. Instituto de Estudios de la Mujer, Universidad Nacional, Heredia, Costa Rica, 1997 dentro del texto *Identidades lésbicas y cultura feminista* de Ángela Alfarache Lorenzo.

identidad ya sea heterosexual, homosexual o *queer*. La mujer autora mexicana, en este caso la fronteriza, sabe que la mujer como ciudadana tiende a ser invisible y lucha contra esta invisibilidad por medio de la escritura.

El discurso de la escritora fronteriza es un espacio entitario que define María Socorro Tabuenca como, “[...] ya no de ‘la identidad’ sino de múltiples identidades ya individuales, regionales o nacionales” (*Mujeres* 12). Lo anterior nos sugiere que la frontera ahora es un espacio similar a la *zona de contacto* de Alicia Arrizón, espacio donde se promueven ideas e identidades diversas, siendo una de ellas la identidad de la mujer, la mujer lesbiana y la mujer *queer* (17). Asimismo la frontera se percibe como la *zona de contacto* de Mary Louise Pratt que la define como: “Social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today” (34). Ambos conceptos nos dejan entender que el discurso fronterizo deja de ser unitario y se convierte en pluritario dentro de un espacio fronterizo mexicano. Donde la mujer escribe de la mujer, para la mujer y por la mujer, el texto es entonces una construcción de identidad o de un proceso de búsqueda de esa construcción identitaria. De igual manera, Tabuenca manifiesta, “La identidad nacional, cultural, fronteriza, de género, etc. que señalamos con anterioridad, forma parte del discurso social y, por ende, del literario;...” (*Mujeres* 18). Con esto en mente es de suponer que las escritoras fronterizas entonces recrean imágenes de lo que sucede tanto en los espacios públicos como en los espacios privados (el hogar) de las ciudades

fronterizas. La mujer de la frontera y del territorio nacional en general se preocupa por revelar una problemática sociocultural que atañe a todo ciudadano nacional. Por ejemplo la escritora Nellie Campobello no nace en la frontera pero desde pequeña es llevada a vivir a Chihuahua y la escritora relata uno de los acontecimientos más importantes de la historia mexicana. En su novela *Cartucho* (2000) relata la crónica de la Revolución del Norte. La escritora cuenta la historia regional que es parte de la historia nacional por medio de viñetas y, a través de los ojos de una niña que es testigo de esta lucha, exhibe la participación de la mujer tanto en actividades revolucionarias como cotidianas, “Ella era coronela y usaba pistola y tenía trenzas” (Campobello 66). La cita deja ver que la mujer sí tuvo una intervención activa en la lucha del norte. La mujer de la época trabajaba dentro de la casa como fuera, cuidaba a los hijos y a los revolucionarios. La participación de la mujer dentro de los eventos históricos usualmente es omitida; sin embargo, la mujer autora rescata estas actividades para visibilizar tanto a la mujer y sus funciones y, de este modo la mujer autora narra esa ‘otra’ parte de la historia.

Otra escritora preocupada por el entorno en que vive, y que usa su escritura para exponer el abuso y las vejaciones que sufre la mujer del desierto es Micaela Solís, quien, en su *Elegía en el desierto* (2004) describe la cruda realidad que acaece la mujer de Cd. Juárez. En su poemario, la autora, retrata las vicisitudes que sufre la mujer, la cual es maltratada, abusada, violada y asesinada sin que existan culpables, “No el cigarro, / su brasa incandescente entre los muslos. / No los dientes/ arrancando el pezón izquierdo. / No la daga / cercenando el seno derecho...” (17). La escritora grita a voces el sufrimiento

del cual es objeto el cuerpo de la mujer y de esta manera cuestiona y le exige a un gobierno y a la ciudadanía soluciones; de la misma manera, demanda que se fenezcan las atrocidades que acontecen en esa ciudad. Cabe mencionar que a las escritoras fronterizas se les publica de manera regional y poco se les conoce a nivel nacional. La Dra. Graciela Silva Rodríguez ha intentado rescatar las voces de tres de estas escritoras. Una de ellas es Estela Alicia López Lomas conocida como Esalí, que en su novela *Terramara* (2004) proyecta la trayectoria de una mujer que fue impuesta en la frontera norte y se enfrenta al cruce; y por ende, al encuentro con el ‘otro’. Se puede observar que la narrativa de Esalí retrata la jornada del viaje pero ahora de una mujer. Lo mismo hace en su libro *Chomolungma* (1991) donde por medio de nueve cuentos retrata lo que acaecen las mujeres al dejar su tierra y encontrarse en el ‘otro’ lado, “¿A dónde van, abuela? ‘A sufrir, a qué más’,...” (*Chomolungma* 25), la mujer autora concientiza al lector del sufrimiento del que es sujeta no sólo la mujer que cruza, sino todo aquél que cruza de manera ilegal. Cabe resaltar que las mujeres autoras fronterizas también son fructuosas y escriben de sus entornos a lo largo de toda la frontera norte; algunos ejemplos son: Inés Martínez de Castro, con su poemario *Los días suprimidos* (1990) que retrata una estética de la memoria que busca recuperar su comunión. Igualmente Dolores Dorantes retrata su entorno con una estética fragmentada de ideas; donde busca reconciliar su intencionalidad y funcionalidad de mujer que es originaria de Ciudad Juárez. En su libro *Sexopurosexo veloz y septiembre* (2008) proyecta las inquietudes del ser mujer en un espacio como Ciudad Juárez.

Ahora bien, la mujer autora no sólo se centra en las vicisitudes de la mujer heterosexual; la mujer autora fronteriza, en este estudio, también escribe sobre la mujer fronteriza, la mujer lesbiana, la mujer *queer*, la mujer ‘diferente’. Autoras como Rosina Conde o Rosario Sanmiguel exponen las historias de sus personajes femeninos, sin importar si son prostitutas, lesbianas, *queer* o amas de casa. María Socorro Tabuena apunta, “La retahíla plantea el conflicto principal de casi toda la narrativa de Rosina Conde: la necesidad de las mujeres por convertirse en sujetos autónomos con valores nuevos, en contraposición con los valores tradicionales del mundo en que se mueve” (*Mujeres* 27). Esta necesidad de que la mujer como sujeto social logre su liberación identitaria también se trasporta a conseguir la liberación sexual. Por ejemplo, el cuento “Sonatina” que se encuentra dentro del libro *En la tarima* (2001) de Conde retrata la relación entre dos mujeres, una lesbiana y una bisexual. La relación entre ellas se contrapone trasgrediendo la normatividad de la política sexual; sin embargo, a su vez fragmenta esta relación porque le atañe la problemática de la cotidianidad de la mujer actual. El cuento narra la historia de Sonatina y Pilar, donde Sonatina es una mujer atrapada en una cotidianidad que la aburre y la lleva a ser un objeto más de la escenografía del texto; además, se deja entrever que el poder dentro de la pareja lo ejerce Pilar y Sonatina no puede escapar de ella. María Socorro Tabuena arguye, “[...] la voz que Conde le otorga a Sonatina no es la voz del otro, del discurso ajeno [...]; es la voz de una mujer como sujeto de enunciación,...” (*Mujeres* 38). Es entonces que por medio de la escritura femenina y la voz propia de la mujer se reconstruye un acto totalmente

patriarcal pero invertido; con ello la autora cuestiona las relaciones de poder y exhibe los advenimientos del que la mujer es sujeto. Ahora bien, su libro *En la tarima* es un foro, no sólo para la voz de la mujer; asimismo, se escuchan las voces de otras minorías discriminadas por su sexualidad. En el cuento “Viñetas revolucionarias” se escucha la voz de un travesti que vive a la espera de encontrar el amor verdadero, y es una proyección de la vida íntima de la sociedad mexicana que arraiga una fuerte tradición. Aquí la autora rompe esta tradición por medio de las voces y las memorias minoritarias, mostrando con ello a un México que puede tener una identidad sexual grotesca pero a la vez es deseada.

Asimismo, la autora Rosario Sanmiguel, por su parte, narra historias de la mujer confinada a la prostitución y al abuso sexual, cuestionando las pautas de conductas de una sociedad patriarcal. María Socorro Tabuena apunta, “La propuesta escritural de Rosario Sanmiguel refleja también una búsqueda interior [...] La narrativa de Sanmiguel es reflexiva. [...] Mediante la creación de sujetos autónomos pone en tela de juicio los patrones de conducta del orden establecido” (*Mujeres* 57). La novela *Bajo el puente relatos desde la frontera* (1994) de Rosario Sanmiguel retrata la problemática fronteriza y lo que conlleva: marginalización, racismo, desigualdad, pobreza, globalización, prostitución, etc. La autora le otorga visibilidad a la mujer, dejando la presencia del hombre como objetos o elementos de la cotidianidad de la vida. Los textos toman parte dentro de un burdel, o en espacios abiertos como son las calles de Ciudad Juárez, o en la habitación de un hotel, y la mujer radica en todos ellos sin crear una separación espacial

marcada. Se puede definir la narrativa de Sanmiguel como relatos de mujeres para las mujeres desde diferentes espacios creando espacios entre ellos mismos, donde se revela la memoria mínima de sus personajes. Tabuenca insinúa, “Las mujeres que presenta en estos textos Sanmiguel no proponen un modelo específico de mujer. Sus sujetos femeninos son de carne y hueso capaces de sentir y expresar dudas y sus deseos. Son sujetos facultados por el sujeto-que-escibe, desde su tercer espacio, para romper el silencio...” (*Mujeres* 94). La voz de la mujer y grupos minoritarios es expuesta por las mujeres autoras, en este caso fronterizas, como llana y simple, sólo retratan lo que sucede, la realidad fría de una ciudad fronteriza violentada. Como se puede ver, el discurso de la mujer autora fronteriza contiene una pluralidad incluyente que refleja las historias ‘reales’ y ficticias del espacio fronterizo mexicano.

1.5.3 De ‘este lado’: el lado de los Estados Unidos

La narrativa Chicana, en su mayoría escrita por hombres, surge a finales del siglo XIX y principios del siglo XX mucho antes del Movimiento Chicano.¹⁵ Esta surge como una necesidad de exponer los acontecimientos que padecían los inmigrantes que venían de México hacia los Estados Unidos; asimismo, en estos textos se representaba la condición del Chicano. En obras como *La aventuras de don Chipote o cuando los pericos mamen* (1928) escrita por Daniel Venegas se exhibe las peripecias que acaecen al personaje de don Chipote cuando decide dejar su tierra y familia en México, y emigra a

¹⁵ Bruce-Novoa explica que la literatura Chicana se puede datar desde 1848: *Los pobladores nuevos mexicanos y su poesía* (1839-1859); sin embargo, cuando se habla de literatura Chicana todavía se refiere normalmente a obras publicadas desde 1965. Una de las primeras publicaciones de novelas fue *Pocho* (1959) de José Antonio Villarreal. Seguida por *City of Night* (1963) de John Rechy.

los EE.UU. Después del Movimiento Chicano en los 60s la literatura Chicana surge como exhibidor político de la condición del emigrante en su mayoría de origen mexicano y del Chicano en los Estados Unidos. Se debe contemplar que las narraciones donde se relatan las jornadas de los inmigrantes continúan siendo el tema de los textos, pero se les agrega ahora la condición política- social que acaecen los mexicoamericanos (hijos de mexicanos y nacidos en EE.UU). Por ejemplo la novela *Peregrinos de Aztlán* (1974) de Miguel Méndez retrata esta condición, de vejaciones que sufre el migrante 'ilegal'. En el diálogo entre Loreto y el Chuco comentan que ellos no tienen derechos en EE.UU, "Por qué no van ustedes a las leyes, viven en un país supercivilizado. – ¡Chale, carnal! Pa la raza no hay leyes a favor,..." (Méndez 83). Se puede observar que los autores de la época estaban centrados en exhibir las condiciones de injusticia y desigualdad social que acontecían los Chicanos. Otro ejemplo de esto es el trabajo de Luis Valdez y su teatro campesino *Early Works* (1971); donde retrata las iniquidades que aguantan los trabajadores del campo. Igualmente existen autores como Aristeo Brito, que estaban preocupados por cuestiones de identidad, origen y religión en el texto. En su novela *The Devil in Texas* (1976), Brito recrea un flujo de conciencia para representar el choque cultural del cual son objetos los Chicanos. También surgen escritores como Oscar Zeta Acosta que siguen debatiendo la cuestión de identidad y del origen perdido de los Chicanos, en su texto *The Autobiography of a Brown Buffalo* (1989) Zeta Acosta hace un recorrido a su pasado para reconciliarse con su presente y aceptar una biculturalidad que lo identifique como mexicano-americano. El discurso del Chicano se caracteriza por ser uno

de los más prolíferos y constantes desde el surgimiento de la literatura Chicana; sin embargo, en la mayoría de los textos la representación de la mujer es a nivel de segundo plano.

El escritor Chicano se preocupa por fulgurar la condición social, política, cultural que tiene que soportar el hombre Chicano; además, hace hincapié de cómo éste es capaz de adaptarse y de aculturarse de manera positiva sin perder su identidad y su origen. Bruce-Novoa comenta, “La primera poesía Chicana se caracteriza por un sentido de protesta, evidentemente, pero dentro de la categoría general de la literatura de protesta toca ciertas cuerdas: la lamentación y la cólera porque las virtudes y los talentos de los Chicanos son ignorados, desperdiciados o deliberadamente suprimidos por la sociedad mayoritaria;...” (23). El Chicano logra adaptarse, pero constantemente tiene que enfrentarse al sentido de ser ignorado por la sociedad hegemónica. Escritores como Tomás Rivera, Rolando Hinojosa, José Montoya, Rudolfo Anaya, Alurista, Luis Valdez, y muchos más escriben desde el sentido de protesta que indica Bruce-Novoa. No obstante, la inquietud del escritor Chicano de enfrentarse constantemente al rechazo por parte de la sociedad dominante, florecen otras preocupaciones, y entonces, el escritor Chicano también escribe desde una inquietud identitaria. Quién es y qué es el hombre Chicano dentro de la sociedad que habita, representa alguno de los temas constantes en la narrativa Chicana. Por ejemplo, Luis J. Rodríguez en su novela *Always Running* (1992) narra su experiencia al crecer en el barrio de Los Ángeles, California y cómo estas vivencias constituyen su formación de niño a adolescente y después a adulto. Asimismo,

Jimmy Santiago Baca en su novela *Working in the Dark* (1992) traza un recorrido autobiográfico desde su niñez hasta su edad adulta. Otro escritor preocupado por la identidad Chicana es Ray González. González forma una antología, *Muy Macho* (1996), de autores Chicanos que inscriben su perspectiva del concepto de la masculinidad Chicana. Estos textos recurren a la memoria individual para formar un imaginario colectivo que represente a la comunidad Chicana. El cruce de la frontera, la identidad masculina y la formación individual son las voces que se escuchan a través de la historia de la literatura Chicana masculina.

1.5.4 Discurso de la escritora Chicana – identidades diferentes: *femenina/queer/lésbica*

En respuesta a la representación pasiva de la mujer dentro de los textos del Chicano, surge la voz femenina que se apodera de su agencia e inicia también su discurso político y social. Una de las primeras voces femeninas se encuentra en los testimonios orales que se encontraron en la Colección ‘Bancroft’ en California que son transcripciones de entrevistas orales de mujeres mexicanoamericanas que vivieron en los años 1848-1860. Tey Diana Rebolledo explica estos testimonios , “The voices that come to us from these California narratives not only cement the place of women and their activities in the population of the new frontier but also show us their ingenuity and survival skills. [...] they are voices of resistance, anger, and loss” (*Women* 13). Se puede observar que la voz de la mujer ya no se confinaba a quedarse entre ellas, sino que sirvió para exhibir las actividades de la mujer dentro de su espacio privado. Entonces estos testimonios y otros como los del Federal Writers’ Project funcionaron para abrir el espacio de la casa (el espacio privado) y “[...] have been able to better glimpse what

these womens' lives were like" (*Women* 13). Asimismo surgen escritoras como Fabiola Cabeza de Baca donde otorga voz a la mujer de los años 50s en su libro *We Fed Them Cactus* (1954). Cabeza de Baca retrata la vida cotidiana de la mujer de la época. Igualmente señala su participación dentro y fuera de la casa como hija y maestra. Ella intenta recobrar la memoria de su época y con ello se resiste a que otro u otros cuenten su historia. Lo mismo sucede con la novela *Romance of a Little Village Girl* (1955) de Cleofas M. Jaramillo donde se opone a que la historia sea contada por un sólo lado. En su novela ella hace un recorrido por la historia del asentamiento de sus antepasados en Nuevo Mexica y paralelamente intercala su historia propia, recreando así conceptos históricos reales.

Después del Movimiento Chicano de 1965 las Chicanas empiezan a organizarse para poder romper el silencio a través del activismo social y la escritura. Y a la par del hombre, ellas escriben lo que les acaece como mujeres y como Chicanas. La antología *Las mujeres hablan* (1988) conjunta el trabajo de escritoras de Nuevo México que dan voz a su participación como madres, curanderas, historiadoras y recopiladoras de acontecimientos de la mujer y para la mujer. Escritoras como Josephine Córdova, Elba C. De Baca, Margo Chávez, Rosalie Otero, Denise Chávez, Elena Ávila, María Dolores González, y muchas otras retratan la cotidianidad de la vida de la mujer nuevomexicana. En los 80s surgen escritoras con una agenda política-social muy fuerte que intenta no sólo posesionarse de un lugar dentro de la literatura; sino además se resiste continuo abuso del que es objeto la mujer. Esta Chicana rompe los estatutos establecidos y la mujer autora Chicana escribe ya no de las rutinas de la vida; sino que escribe de los problemas sociales como lo es la violencia doméstica, el trabajo de la mujer, la desigualdad genérica, la

identidad, la raza, la clase social y la liberación sexual. Entonces surgen escritoras como Sandra Cisneros que en 1984 publica *The House on Mango Street*, texto que explora los espacios físicos designados a la mujer y hombre. Además presenta el despertar sexual de una jovencita. Se aprecia que Cisneros no sólo pone de relieve las actividades propias de la mujer, al mismo tiempo, explora el cuerpo, la sexualidad y los roles de género. En su novela *Woman Hollering Creek* (1991), Cisneros hace una exploración mucho más descriptiva y más atrevida de la sexualidad de la mujer. Y con ello rompe los estereotipos adjuntados a la mujer como pasiva, sumisa e inerte. En 1985 otra escritora que exagera los estereotipos para así poder fragmentarlos es Margarita Cota Cárdenas. Su novela *Puppet* es una narrativa innovadora llena de cuestionamientos, y es una de las primeras novelas escritas en español por una mujer autora Chicana. Este acto del lenguaje es un acto de resistencia; con lo cual rompe la hegemonía del blanco y su idioma. Como mujer autora Chicana se niega a olvidar su lengua y con ello sus raíces. En la década de los 90s las escritoras se vuelven más prolíferas y activistas, sus narrativas están comprometidas en actos políticos- sociales; que denuncian, cuestionan y visibilizan la voz de las minorías. Escritoras como Estela Portillo Trambley, Pat Mora, Emma Pérez, Alicia Gaspar de Alba, Denise Chávez, Demetria Martínez, Erlinda González Berry, María Herrera Sobek, Lucha Corpi, Ana Castillo, Gina Valdés y muchas otras más siguen en su lucha por formarse un espacio público y hacerse escuchar.

Siguiendo con la trayectoria de las escritoras Chicanas y su representación discursiva, es relevante mencionar que también surgen mujeres comprometidas con una labor política activa por medio de su escritura teórica o crítica. Tey Diana Rebolledo y Eliana Rivero en *Infinite Divisions An Anthology of Chicana Literature* (1993) indican

que existen tres etapas dentro de la literatura Chicana: primera representa el crecimiento personal de la Chicana, donde la Chicana se cuestiona ‘quién soy’ para descubrir su identidad de mujer y de mujer Chicana. La segunda etapa representa: “[...] the redemption of male relationships in the lives of Chicanas, particularly the father-daughter relationship” (Rebolledo & Rivero *Infinite* 27). Una vez lograda su redención dentro de los lazos de la familia, la mujer Chicana se establece como sujeto social independiente. Y la tercera etapa es el ‘nuevo’ crecimiento de la mujer Chicana donde se adueña de su sexualidad. Ahora la mujer Chicana no sólo se define como mujer dueña de su deseo sexual, sino también surge la mujer *lesbiana* y la mujer *queer*. Aunado a este apoderamiento de la identidad y de la sexualidad de la mujer Chicana, las autoras Chicanas también escriben desde los espacios públicos y privados, y desde los espacios en ambos lados de la frontera México-Estados Unidos. Estos espacios representan parte de la identidad de la mujer Chicana y esto es debido a que la mujer reside y coexiste en ellos. Gloria Anzaldúa expresa que la identidad puede ser estudiada como una capacidad para atravesar fronteras físicas, geográficas y simbólicas (*Borderlands* 79). Estas fronteras pueden ser de lenguaje, de espacios físicos, de espacios geográficos, de tiempos, de culturas, de géneros y de sexualidades. La palabra frontera dentro de la discursiva de la autora Chicana, entonces, no sólo nos señala la división de espacios; sino además, tiene una función metafórica para señalar diferentes tipos de sexualidad: heterosexual, homosexual y la *queer*. A la par del cruce de estas fronteras se crea en medio de estos discursos un espacio entre ellos donde surgen otros tipos de sexualidad ‘diferentes’, cuestionando con esto la política sexual heterosexista. El concepto de identidad y de la consciencia de la nueva mestiza permite abrir un foro donde se dialogue los asuntos

relacionados al deseo sexual y la orientación sexual de la mujer. Es la misma Anzaldúa que por medio de su escritura deja ver que ella no está completa, la imagen que se refleja en el espejo sólo es una parte de ella misma, “There is another quality to the mirror and that is the act of seeing. Seeing and being seen. Subject and object, I and she” (*Borderlands* 42). Es ella y la otra, una la que se ve en público y la otra que habita en su interior. Una el pasado que incluye sus orígenes, y otra la que representa su presente y con ello su realidad. Una que representa la memoria mínima, y la otra que representa la memoria colectiva.

Con esto en mente se crea entonces un discurso ‘nuevo’ donde se cuestionan los parámetros de la política sexual; por ejemplo, se empiezan a incluir otras voces como la de los homosexuales, lesbianas, bisexuales y demás. Este discurso permite que se logre el dialogo de nuevas políticas de inclusión, tratando temas de desigualdad política y problemas sociales. Se presentan temas de abuso social, sexual, discriminación laboral, etcétera con lo que se busca debilitar la hegemonía del grupo dominante. Anzaldúa apunta, “True multiculturalism endangers white males and forces them to feel ashamed of their culture by presenting the histories and perspectives of ethnic groups. Multiculturalists disrupt the fantasy that has dominated the State’s official version of this country’s history” (“The New” 203). Este multiculturalismo enfrenta de manera directa lo que se ha dicho por años y años. Ya no es el grupo étnico visto a través del ojo colonizador; sino es el grupo étnico hablando por sí mismo. En este caso es la mujer Chicana lesbiana de color la que se representa a sí misma; y crea una subjetividad que la representa como un sujeto con identidad sexual propia. La identidad de la Chicana lesbiana se percibe de acuerdo a Carla Trujillo, “Chicana lesbians are perceived as a

greater threat to the Chicano community because their existence disrupts the established order of male dominance, and raises the consciousness of many Chicana women regarding their own Independence and control” (*Chicana* 186). Partiendo de este concepto, la lucha de la mujer lesbiana es un rizoma que va adquiriendo voz y relevancia en la sociedad; porque no sólo se resiste al dominio patriarcal político establecido; sino además se resiste al dominio de la política sexual. Con ello se presenta un fuerte cuestionamiento a lo hegemónico que por años ha establecido su poderío bajo “el dominio de la normatividad y la heterosexualidad”. La identidad de la Chicana lesbiana se edifica en base a lo “*queer*” a lo que se piensa distinto, “Identity politics calls for these abject identities to be inhabited as subject positions with agency –subject positions which claim for themselves the right of self-identification” (Case 89). Las Chicanas entonces pasan a ser sujetos sociales que se posesionan de una plataforma sexual y política de manera visible; y de esta forma representan y proporcionan agencia a la comunidad Chicana tanto de la mujer heterosexual como de la mujer lesbiana y la mujer *queer*.¹⁶

Gloria Anzaldúa es una de las primeras teóricas y escritoras que explora de manera abierta su sexualidad, creando un espacio y un discurso ‘nuevo’ donde la mujer Chicana puede conectarse con su identidad sexual y su identidad política-social- y cultural. Anzaldúa revive a una de las deidades aztecas, *Coatlicue*, para reintegrarse con su pasado y su presente:

I see the crack growing on the rock. I see the fine frenzy building. I see the heat of anger or rebellion or hope split open that rock, realizing *la Coatlicue*. And someone in me takes dominion over serpents—over my

¹⁶ Hago hincapié que también se incluyen otras minorías como la comunidad homosexual, bisexual, transgénicos, etc.

own body, my sexual activity, my soul, my mind, my weaknesses and strengths. Mine. Ours. Not the heterosexual white man's or the colored man's or the state's or the culture's or the religion's or the parent's –just ours, mine. (*Borderlands* 51)

Esta afirmación es un llamado a la reflexión y reconexión del pasado (el origen) con su posición en el presente (su independencia) y de esta manera reconecta y se libera adquiriendo su identidad multicultural. De igual manera, Cherríe Moraga es otra de las primeras escritoras y teóricas que exhibe de manera abierta su sexualidad lésbica dentro de su narrativa, lo que se muestra en su libro *This Bridge Called my Back* (1981). En el texto “La Güera” Moraga narra, “I had known for years that I was a lesbian, had felt it in my bones, had ached with the knowledge ...” (*This Bridge* 29). Ella se ve a sí misma como una mujer independiente sexualmente y por años tenía ese conocimiento, el cual quiere transmitir para que las Chicanas se puedan identificar y de esta manera adquirir su propia voz. Por su parte, Margarita Cota-Cárdenas, es una de las escritoras que proyecta el discurso *queer* sin ser ella misma lesbiana, en el poema “I Hate Lesbians” (1989) ella describe la atracción de dos mujeres de la siguiente manera, “I hate lesbians. /One looked straight and/ at me once. / I saw myself in her pupils, / darkly. / My face got red, and / I breathlessly turned away” (46-7). Se puede apreciar que para Cota-Cárdenas hablar de la sexualidad es algo que se debe hacer de manera abierta y directa, y esto es debido a la idea de que no existe la mujer lesbiana y mucho menos la mujer Chicana lesbiana, “In Albuquerque, /a middle-age chicano / neurotic and quavering, insists: / “There are no Chicana lesbians. / You can't be QUEER and be Chicano!” (46-7). Se observa que para la autora es relevante darle visibilidad a toda mujer, la escritura de Cota-Cárdenas tiene

una función incluyente, debido a que representa la voz y las voces de la mujer y de las mujeres sin importar su sexualidad o su identidad.

Conjuntamente al trabajo de Cota-Cárdenas, Estela Portillo Trambley también incursiona en la representación de la liberación sexual de la mujer en este caso la Chicana. En su libro *Rain of Scorpions* (1993) tiene un cuento titulado “If It Weren’t for the Honeysuckle” donde expone la problemática de la violencia doméstica. Al mismo tiempo, recrea la relación de dos mujeres que son abusadas y al cuidarse una a la otra se enamoran creando una familia entre ellas, “Beatriz and Sofia looked at each other. Their eyes said, Our child is happy and content. Garden, sun, morning, birds...” (56). En estas líneas se puede apreciar que la mujer autora hace hincapié en la ineficiencia de la familia tradicional como base fundamental de una sociedad; al contrario, sólo se necesita amor, armonía y la naturaleza para poder estar bien. Asimismo, Carla Trujillo narra historias donde la normatividad sexual no es la única que existe. Trujillo escribe una novela *What Night Brings* (2003), que es la historia de una niña, Marci Cruz, que desea que Dios le cambie el cuerpo de niña por un cuerpo de niño. El texto representa la lucha constante de la mujer por liberar su sexualidad, la cual se ve obligada a enfrentar a una sociedad tradicional que la cuestiona y que de cierta manera la castiga por sus tendencias “no normales”.

Igualmente Alicia Gaspar de Alba no sólo ha incursionado en la discusión académica proyectando su independencia sexual, sino también en su novela *Desert Blood The Juárez Murders* (2005) presenta la identidad lésbica como un conflicto ante la sociedad tradicional que no acepta identidades ‘diferentes’. En el texto se ve la discusión de la madre con la hija, “Take her away from me. Turn her into a Pancho just like you.

¡*Manflora!* ¡*Marimacha!* ¡*Sin vergüenza!*” (67) en estas líneas la madre de Ivon la insulta y la juzga por su preferencia sexual, y esto lo hace al querer Ivon estar con su hermana menor y la madre tiene miedo de que contagie a la hermana de cierta manera su homosexualidad. Colectivamente Emma Pérez teórica y académica crea en su novela *Gulf Dreams* (1996) su propio sitio para también relatar la historia de una adolescente que se enamora de la hermana menor de la amiga de su propia hermana. El texto está lleno de descripciones y admite su lesbianismo de manera directa, desde la primera página acepta su identidad sexual, “I don’t know if I fell in love that day. [...] I felt her [...] Without a touch, her passion traced the outline of my face. I wanted to brush her cheek lightly with my hand...” (*Gulf* 11). La mujer autora utiliza el discurso del deseo y del erotismo para confrontar y evidenciar la opresión social y sexual de la mujer en la sociedad. Asimismo, Pérez intenta brindar visibilidad a la mujer Chicana lesbiana por medio de un discurso erótico. Esto rompe con las construcciones heterosexistas del sistema patriarcal [mujer/hombre], una vez más es un acto de resistencia a la política sexual impuesta.

La mujer autora Chicana no sólo escribe sobre su posicionamiento de la sexualidad femenina; asimismo, se preocupa por edificar una memoria mínima que incluya las voces identitarias de la mujer Chicana, la mujer Chicana lesbiana y la mujer Chicana *queer*. Alicia Arrizón, por ejemplo, evoluciona la idea de la *conciencia de la mestiza* de Anzaldúa e indica que la latinidad y el mestizaje están atados a un espacio imaginario, un espacio que llama *zona de contacto* donde se incorporan múltiples sitios y

múltiples culturas para tener un encuentro con el legado del colonialismo y el postcolonialismo y con la misma globalización. De esta manera se puede observar la línea que une a la latinidad y el mestizaje y a las identidades traslocales (*Queering* 17). Estos nuevos espacios representan el concepto de *Multiculturalidad* que menciona Gloria Anzaldúa, donde se deben establecer diálogos que fluyan entre sí para poder llegar a una armonía cultural y política. La narrativa Chicana es un discurso multicultural que permite la exhibición de nuevas tendencias sexuales y políticas. Es un foro abierto y expuesto a las voces de las mujeres, a las mujeres lesbianas y a las mujeres *queer* de las comunidades marginadas por el sistema hegemónico. El texto entonces representa una *zona de contacto* donde se busca reconciliar identidades y olvidar la memoria colectiva para crear una memoria mínima narrativa que represente la diversidad de raza cultura y sexo; y por ende edifique una cultura y práctica social incluyente.

1.6 A tipo de metodología: cuerpo, lengua y espacio

1.6.1 *Cuerpo*

En este estudio intento desmitificar la idea de que el cuerpo de la mujer es una entidad nula y silenciosa carente de deseo sexual dentro de la narrativa fronteriza y Chicana. Francesca Gargallo comenta, “Cuando las mujeres escriben [...], para ellas mismas, descongelan una verdad escondida desde hace por lo menos siete siglos [...]” (“Prólogo” 9). Continuando esta idea, se puede argumentar que las escritoras usan al cuerpo como texto y con ello logran posesionarse de su deseo y sexualidad. En su artículo, “Variations on Sex and Gender”, Judith Butler afirma, “The body is not a static

or self-identical phenomenon, but a mode of intentionality, a directional force and mode of desire” (“Variations” 25). La función performativa de los personajes femeninos dentro de las novelas de las mujeres autoras fronterizas y Chicanas es una forma de identidad. De igual forma, los personajes *queer* creados dentro de la narrativa fronteriza y Chicana representan las variaciones de las “intencionalidades” de la fórmula autoritaria establecida por el orden patriarcal. La idea del cuerpo como entidad se puede concebir a través del concepto del *despojo*, al que hay que desnudarlo para liberarlo de un régimen hegemónico y de esta manera edificar una ‘nueva’ identidad sexual. Entonces se puede sugerir al cuerpo como texto en el cual éste se posee de su deseo sexual y de su erotismo, liberando a la sociedad de la normatividad sexual mediante relaciones interpersonales en una ‘nueva’ memoria mínima que borre la memoria colectiva instaurada. Las escritoras fronterizas y Chicanas rompen el silencio y exponen su sexualidad a la par de que muestran el cuerpo femenino como autónomo y dueño de sí mismo. Conjuntamente Brianda Domecq revela, “[...] eso de sensualidad, sexualidad y erotismo ha sido siempre asunto de hombres y de sus cómplices complacientes, las ‘malas mujeres’” (40). Entonces la mujer que habla de su cuerpo y de su deseo sexual es *la mala mujer* porque se atreve a trasgredir lo establecido; no obstante la etiqueta, la mujer logra despojarse de la subyugación de la cual era objeto.

Verbigracia de esto es lo que hace Cherríe Moraga en *Loving in The War Years* (1983) donde usa al cuerpo como texto. En el poema “The Voices of the Fallers” la autora escribe: “I was born queer with the dream of falling/ the small sack of my body/ dropping/ off a ledge suddenly...” (*Loving* xv), dentro del cual el cuerpo es un objeto que

se puede mover, escribir en él y sirve como historiador, que construye una identidad sexual independiente. El cuerpo femenino actúa dentro de la narrativa por y para mujeres como el depositario de las emociones, de las violaciones, de los deseos, del erotismo y del placer. Además, la representación de lo femenino se hace por medio de la recuperación del cuerpo *despojada* o desnudo, de su deseo y de su sexualidad. El cuerpo de la mujer se convierte en un referente visible y consciente. María Socorro Tabuenca explica, “El sujeto-que-escribe retoma el cuerpo confiscado y lo desmitifica al describir el momento de la masturbación” (*Mujeres* 65). Esto nos deja ver que la mujer dueña de su cuerpo genera nuevas dinámicas de la sexualidad entre el cuerpo-poder,¹⁷ donde no existe el sistema binario de contrarios (hombre/mujer) sino una diversificación de sexualidades. Este acto se observa en las narrativas escogidas para este estudio, las cuales narran las historias de la mujer y de los grupos minoritarios que cohabitan en ambos lados de la frontera. La diferencia entre los textos radica que la escritora fronteriza sigue buscando un espacio propio para poseer y recrear una subjetividad que represente el cuerpo de la mujer, de la mujer lesbiana y de la mujer *queer* de manera libre; mientras que la escritora Chicana posee una subjetividad que representa el cuerpo de la mujer Chicana, de la mujer Chicana lesbiana y de la mujer Chicana *queer* de forma pública y natural.

¹⁷ Cabe mencionar el concepto de Michel Foucault cuando hace referencia al vínculo entre el cuerpo y el poder, donde el cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone, lo que genera a su vez una dinámica de cuerpos sometidos y ejercitados (el que penetra y el penetrado). En el libro *Historia de la sexualidad* vol. 1

1.6.2 Lengua

En este apartado me propongo analizar la función del discurso de las voces de la mujer femenina, de la mujer lesbiana y de la mujer *queer*, dentro de los textos de Rosina Conde y Emma Pérez, para establecer relaciones y correspondencias entre ellas. Si se piensa que los textos están conformados por el lenguaje, entonces la escritura subraya la postura de quien escribe recreando voces múltiples. Rosina Conde conforma las voces de la mujer y de la comunidad LGBTII del lado mexicano de la frontera; mientras que Emma Pérez recrea las voces de la mujer Chicana, de la mujer Chicana lesbiana y de la mujer Chicana *queer* del lado estadounidense de la misma frontera. Ambas autoras comparten un espacio y un ‘inter’ espacio lingüístico en los cuales se re-escriben las historias de la memoria mínima o individual desde una memoria colectiva. De esta manera se puede usar al lenguaje como estrategia de re-articulación de una escritura que se defina como femenina-*queer*. Cherríe Moraga explica, “[o]ur task as writers is to create metaphors that can shape and change consciousness. [...] –to use language that matters in a way that matters” (“The (W)rite” 382-383). Esta idea sugiere que el lenguaje patriarcal debe ser utilizado para crear una consciencia colectiva que permita la incursión y la instauración de discursos ‘nuevos’ e individuales. La relación entre el lenguaje y el texto reside en que la novela utiliza el discurso y la voz para contar una historia. Como Mikhail Bakhtin indica que, “The language of a novel is the system of its ‘languages’” (*The Dialogic* 262), lo que insinúa que el lenguaje se hace presente en la narrativa y cuenta con una diversidad de voces que abarcan una cultura, un estatus social, una

nacionalidad, una identidad, etcétera; que visibiliza a una sociedad determinada. En este estudio, intento re-crear el discurso de ambas escritoras para identificar en qué puntos se comunican y en cuáles se desconectan creando *despojos* dentro de los textos en este caso fronterizos-Chicanos.

Asimismo se debe considerar que el lenguaje, a través de las voces de los personajes de las autoras antes mencionadas, ayuda a re-articular un discurso que ha sido reprimido, y también acciona al desarticular el discurso hegemónico. Si a esto se yuxtapone el concepto del *despojo*, podemos no solamente desarticular el discurso dominante sino que se logran destapar las distintas voces que constituyen la complejidad de un discurso social y político de la mujer y de la comunidad LGBTII. Conjuntamente intento analizar qué relación existe en el uso del español y el inglés, en ambos textos, para establecer si existe o no una función incluyente o excluyente en la formación de la identidad lingüística femenina-*queer* en ambos lados de la frontera.

1.6.3 Espacio

¿Qué es la nación? Homi Bhabha explica: “Nations, like narratives, lose their origins in the myth of time and only fully realize their horizons in the mind’s eye. [...] An idea whose cultural compulsion lies in the impossible unity of the nation as a symbolic force” (*Nation 1*). Lo anterior sugiere que no puede existir la unidad entre el concepto de la nación y la fuerza simbólica, se puede argüir que por eso es necesario buscar donde ya no está la nación. En otras palabras, hay que regresar al pasado para encontrar los restos de dicha nación. Las narrativas fronterizas y Chicanas tienen una fuerte tendencia de regresar al pasado para intentar reconstruir su presente. Bhabha indica, “The nation’s ‘coming into being’ as a system of cultural signification, as the representation of social

life rather than the discipline of social *polity*, emphasizes this instability of knowledge” (*Nation* 2). Esto nos lleva a pensar entonces que la nación es ambigua y ambivalente, porque tenemos por un lado la nación como representación social, y por otro lado la nación como narrativa que construye el discurso de la nación misma. Este sistema representativo de la nación es lo que Bhabha llama, “Cultural construction of nationness as form of social and textual affiliation” (*Location* 292). De ahí que el concepto de nación sea tan mutante y sobre todo ambiguo. Benedict Anderson también señala que el concepto de nación ha perdido su valor en la vida política de nuestros tiempos (Anderson 3). Juntamente, Octavio Paz menciona que la Independencia de México no llevó a éste a formar una ‘nueva’ nación; sino que perpetuó el sistema feudal en territorio mexicano. Y no es hasta que Justo Sierra, “Concibe a México como una realidad autónoma, viva en el tiempo: la nación es un pasado que avanza [...] hacia un futuro; y el presente está lleno de signos” (Paz 146). De igual manera la Revolución Mexicana fue, de acuerdo a Paz, una búsqueda de nosotros mismos y un regreso a la madre. Con esto en mente entonces, el concepto de nación puede aludirse a saberse quiénes somos y a reconciliar nuestro pasado con el presente para poder vislumbrar un futuro; basándonos en significados culturales: la nación se vincula intrínsecamente a la identidad.

En tiempos modernos se puede vislumbrar un cambio en este concepto de nación en el territorio mexicano; antes se consideraba una patria totalmente centralista. Todo surgía del centro de la ciudad de México: los escritores, los políticos, el comercio, etcétera. Sin embargo, como resultado de la modernización y lo que conlleva ésta, se observa una alteración o una traslación de la nación al norte y a otros espacios. Además lo que se deduce es que es inevitable que la nación esté mutando constantemente y esto es producto

a que los ciudadanos migran constantemente y las políticas cambian constantemente. Es interesante observar que el concepto de nación fronteriza/Chicana tanto para la mujer autora fronteriza-Chicana es un tema en particular homólogo. Las mujeres autoras narran sus historias desde este espacio fronterizo-Chicano al que llaman 'la frontera', y este espacio posee una compleja identidad. Por ejemplo, Debra Castillo y María Socorro Tabuenca mencionan que Rosario Sanmiguel define a la frontera mexicana, "Mexico's northern border has been perceived from the center of the country as a space where the language, customs, and lifestyle of the United States enjoy easy cultural penetration by virtue of immediacy of contact with that country. In the best of cases, border culture has always been understood 'como diferente'" (Castillo y Tabuenca 59). Lo anterior nos lleva a pensar que la identidad fronteriza tiene dos caras: una identidad nacional y una identidad de exclusión. Por una parte se es parte del territorio mexicano; sin embargo, por otra parte se es un vende-patrias, que representa el ser lo diferente dentro del territorio mexicano mismo. Para Gilberto Giménez la frontera es, "Un espacio social de hibridación cultural" (175). En este espacio híbrido se es ambos referentes culturales: mexicano-americano. Asimismo José Valenzuela Arce indica, "Los nuevos escenarios que enmarcan la redefinición de los Estados nacionales en el capitalismo globalizado contemporáneo conllevan nuevos retos a la capacidad de respetar la diversidad, evitando la reproducción de las perspectivas excluyentes" (*Guelaguetza* 61). Esto deja vislumbrar que la zona de la frontera de ambos lados es un espacio entre espacios.

Gloria Anzaldúa, en los 80s, manejaba el concepto de la frontera como una herida abierta, donde no se podían conciliar las culturas entre sí, impidiendo a su vez una reconstrucción del pasado del Chicano. De igual forma dice, "A borderland is a vague

and undetermined place created by the emotional residue of unnatural boundary. It is in constant state of transition” (*Borderlands* 3). Se puede indicar que la frontera para la Chicana es la línea que la separa de su pasado; sin embargo, entre los dos países existe un espacio en medio donde puede existir la conciliación entre ambos. Si se retoma el concepto de Homi Bhabha del “*tercer espacio*” o el concepto de Alicia Arrizón o Pratt acerca de la “*zona de contacto*”, nos lleva a la idea específica no sólo de la existencia de este entre espacio; sino de la necesidad de una metamorfosis constante de él mismo. En otras palabras, este inter-espacio se vuelve un rizoma extendido creando nuevas ramificaciones con referentes culturales distintos. Creo que la frontera ya no es la herida abierta que menciona Anzaldúa, sino es la mutación de referentes entitarios que crean espacios nuevos y con ello subjetividades nuevas.

La escritora Rosina Conde pertenece a la frontera norte entre Baja California Norte y California, y dentro de sus textos se nota un intento por re-establecer un espacio que le permita fluir del norte al centro y viceversa. A su vez, Emma Pérez pertenece al espacio fronterizo de El Campo, Texas y Ciudad Juárez y dentro del texto se percibe el recupero, por medio de la creación de espacios temporales, de un origen que la identifique como mexicoamericana, dueña de una identidad bicultural que le permita el acceso a ambos lados de la frontera. La idea de crear espacios ‘nuevos’ entre la frontera permite establecer conexiones entre ambas escritoras, y establecer diálogos sociales y políticos que conforman la ‘nueva’ idea de nación mutante.¹⁸ Los procosos de la

¹⁸ La traslación de la nación al norte se puede entender a través del concepto de Homi Bhabha: Las fronteras problemáticas de la modernidad están representadas en estas temporalidades ambivalentes del espacio-nación [*nation-space*]. El lenguaje de la cultura y la comunidad está equilibrado sobre las fisuras del presente transformándose en las figuras retóricas de un pasado nacional. Los historiadores, absortos en el hecho y orígenes de la nación, nunca hacen, y los teóricos políticos de las totalidades “modernas” de la

globalización actual nos lleva a deducir que es inevitable que la nación permute constantemente, que los ciudadanos migren continuamente, y que las políticas cambien incesantemente; y esto puede resultar en identidades trastocadas o híbridas. Esto es lo que indica Rosario Sanmiguel con respecto a la cultura fronteriza ‘diferente’, y lo que nos lleva a pensar que la identidad fronteriza colectiva tiene varias capas que han ocultado el nacimiento de identidades ‘diferentes’ y de nuevos espacios. Si se retoma lo que señala José Valenzuela Arce se puede concluir que la frontera es un inter espacio entre espacios, y es un espacio moderno tridimensional en el cual debe existir entre ambos lados una relación social sujeta al cambio constante de la economía y política, que a su vez necesita de nuevos espacios para dialogar entre ellos.

Si se hace una comparación entre la narrativa escrita por mujeres fronteriza – Chicana que aquí se analizan, se observa que en ambas se buscan la liberación y la autonomía de la mujer y la comunidad LGBTII como sujetos sociales independientes. Igualmente ambas narrativas se resisten a ser encasilladas bajo la lupa de lo tradicional y de los patrones establecidos, por lo cual crean espacios físicos y metafóricos nuevos donde se proyecten discursos nuevos referentes al cuerpo, a la sexualidad y a la lengua. Las diferencias radican en cómo lo hacen; y sus estéticas narrativas; y su plétora pública.

nación ("homogeneidad, alfabetización y anonimia son los rasgos clave") nunca formulan, la pregunta esencial de la representación de la nación, como proceso temporal. (*Location* 178)

CAPÍTULO DOS

Cuerpo: texto de deseo, sexualidad y *despojo*

*“Bajo la tierra
fue el milagro
y cuando apareció
tu torpe tallo verde,
y nacieron
tus hojas como espadas en el huerto,
la tierra acumuló su poderío
mostrando tu desnuda transparencia,
y como en Afrodita el mar remoto
duplicó la magnolia
levantando sus senos,
la tierra
así te hizo,
cebolla,
clara como un planeta,
y destinada
a relucir, ...”*

Pablo Neruda, “Oda a la cebolla”

*“Sólo queda tu espalda como recuerdo
y las letras desdibujándose en tus senos
van borrando nuestra historia, ...”*

Cynthia Meléndrez, “Fragmentos de tu mar”

2.1 Cuerpo y representación

La idea de que el cuerpo es una entidad que posee un espacio, una sexualidad y una posesión de su existencia radica en la función que éste ejerza. A través de los años se ha pensado que el hombre como ser humano *per se* tiene deseos y necesidades, los cuales existen porque dispone de un cuerpo físico. Asimismo, el varón ha sido dueño de su cuerpo manejando y manipulando sus necesidades básicas como las no básicas de acuerdo a su apetencia. De igual forma se puede sugerir que el varón al satisfacer estas necesidades se crea y siente placer.¹⁹ También se infiere que el placer va unido al deseo y

¹⁹ Utilizo la palabra varón para hacer referencia de la persona que nace con genitales masculinos.

estos se conjuntan tanto en el plano funcional como en el sexual del ser humano para crear una sensación de poder y bienestar. Conjuntamente, la humanidad se ha valido del cuerpo físico para recrear el discurso de la sexualidad y de esta manera dar voz a lo que no se ve pero que está escrito en la piel. Por lo tanto, el cuerpo como entidad física realiza una función fisiológica, al mismo tiempo que posee un discurso, el cual ha sido representado a través del tiempo desde la perspectiva masculina. La literatura en general se ha visto inundada por las experiencias ficticias y no ficticias en su mayoría por autores varones, donde narran de manera explícita o implícita su(s) relación(es) directa(s) o indirecta(s) con su propio cuerpo y con el cuerpo femenino.²⁰ Juntamente existe una línea histórica que va a la par donde las mujeres han intentado crear un espacio para poder proyectar sus experiencias al igual que los hombres.²¹ En este capítulo pretendo desmitificar la idea de que el cuerpo de la mujer, en este caso Chicana-fronteriza, es una entidad nula y silenciosa carente de deseo sexual, identidad y posesionalidad. Lo anterior en virtud de que a través del tiempo el cuerpo femenino se ha presentado y se presenta, en la mayoría de las representaciones literarias escritas por los hombres, objetivizado, cosificado, violentado, satanizado o hipersexualizado; y para romper este estigma utilizo los textos de la Chicana Emma Pérez *Gulf Dreams* (1996) y la mexicana fronteriza Rosina Conde *En la tarima* (2001).

Se puede observar a través de los años, tanto en la ficción como en la vida real, que el cuerpo y el concepto de la ‘mujer’ han sido tratados como un bien social, como

²⁰ Novelas como: *Santa* (1908) de Federico Gamboa, *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, *Los de abajo* (1916) de Mariano Azuela, *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, etcétera, han proyectado al cuerpo femenino como depositario de las acciones y deseos masculinos. También textos como *Peregrinos de Aztlán* (1991) de Miguel Méndez, *Working in the Dark* (1992) de Jimmy Santiago Baca, *Dear Rafe* (1985) de Ronaldo Hinojosa entre otras, hacen lo mismo.

²¹ Utilizo la palabra mujer como la persona que nace con genitales femeninos.

objeto de apropiación colectiva, como objeto sexual, como objeto satánico que provoca el pecado y el deseo de los hombres. Asimismo, el cuerpo físico de la ‘mujer’ se proyecta carente de voluntad propia y a la espera del permiso del hombre para actuar. Cabe señalar que algunas de las funciones que se les atribuyen a las mujeres por parte del sistema patriarcal son la de hija, esposa, madre o prostituta, lo cual provoca el estancamiento de la mujer en la sociedad. Esto se puede observar por el libro *Forjando patria* (1916) escrito por Manuel Gamio, en el cual explica cómo son y deben ser las mujeres mexicanas:

Hay tres clases de mujeres: la *mujer sierva*, que nace y vive para la labor material, el placer o la maternidad, esfera de acción casi zoológica impuesta por las circunstancias y el medio, la *mujer feminista*, para la cual el placer es deportivo más que pasional; la maternidad, actividad accesoria, no fundamental; sus tendencias y manifestaciones masculinas; el hogar, sitio de reposo y subsistencia y gabinete de trabajo. Este tipo de mujer se originó y se ha propagado profusamente en los grandes centros de población como fruto lógico del ambiente social. La *mujer femenina* – denominación que encierra redundancia, pero es oportuna por su poder expresivo – es la mujer intermedia, igualmente alejada de los dos tipos anteriores; ésta es la mujer ideal, la preferida generalmente porque constituye el factor primordial para producir el desarrollo armónico y el bienestar material e intelectual del individuo y de la especie. (119)

La clasificación de Gamio indica que las mujeres mexicanas sólo puede ser representadas de tres modos: la *sierva* que se puede identificar con la esclava al servicio de los

hombres, la *feminista* que suele ser masculina y la *femenina* que es la mujer ideal porque no pierde sus condiciones de mujer, y a la vez está al servicio de los varones. Partiendo de esta clasificación, las mujeres entonces, son manejadas como entes a la disposición del deseo del ‘otro’ en este caso de los hombres; por lo tanto, no poseen ni voz ni agencia. Dejando entrever que las mujeres mexicanas no tienen valor étnico, debido a que se les considera esclavas. Las únicas mujeres que podrían tener algún tipo de valoración significativa serían las que tienen descendencia española.²² De igual modo, Manuel Gamio hace alusión a la figura de la ‘mujer de hoy’ porque ésta tiene referencias de “la mujer española y de la mujer indígena” (120). Esto como resultado de acuerdo a Gamio a la conquista de México por España.²³ Cabe resaltar que Gamio añade que si la conquista no hubiera existido la mujer mexicana hubiera sido influenciada por “las mujeres esclavizadas, las hembras sin personalidad, que, como floración natural, producían casi exclusivamente los sombríos tiempos medioevales” (121). Se puede deducir que la mujer mexicana indígena, según los pensamientos de Gamio, deja de ser primitiva o salvaje porque tiene influencia española, con lo cual mejora sus cualidades al perder su sangre india. Al mismo tiempo lo anterior, deja entrever que el ‘futuro’ y ‘representación’ de la mujer y de su cuerpo no radica en su voluntad. Estas ideas se han manejado por siglos y se extienden hasta el siglo XXI. Octavio Paz por su parte apunta, “La mexicana simplemente no tiene voluntad. Su cuerpo duerme y sólo se enciende si alguien lo despierta. Nunca es pregunta, sino respuesta, materia fácil y vibrante que la imaginación

²² Esta idea nos deja ver que a la ‘mujer’ indígena no se le valoriza; además, a ésta se le debe ‘mejorar’ con la mezcla española.

²³ Uso las definiciones de Gamio porque incluyen a la mujer mexicana, española e indígena, que son las raíces étnicas de las mujeres que se analizan en este estudio (mujer frontera/mujer Chicana).

y la sensualidad masculina esculpen” (41).²⁴ Manuel Gamio y Octavio Paz como ‘fundadores ‘de la patria postrevolucionaria y contemporánea dejan entrever que las mujeres no son dueñas de su cuerpo, de su deseo ni de su imaginación; además, es necesaria la intervención masculina para que ésta ‘despierte’ y adquiera ‘cierta’ voluntad, la cual está contornada a la voluntad del hombre. Igualmente, se percibe que han existido y siguen existiendo tratados que indican cómo debe ser el rol y la función de la mujer, dichos tratados han sido diseñados e implementados por los hombres, lo cual a su vez permite que haya existido un aplazamiento en el proceso de autonomía de la mujer.²⁵ Y es debido a esta ausencia de representación del cuerpo de la mujer por parte de la mujer misma, que surge la necesidad de fundar un espacio para que la mujer y la mujer autora narre y escriba desde su cuerpo. Sandra Lorenzano explica, “La escritura nos ha ayudado a saber quiénes somos, o, mejor dicho, nos ha ayudado a saber que no somos de una sola forma, que no somos una esencia inamovible [...]” (“Hay que” 351). La cita arroja la idea de que por medio de la escritura la mujer autora narra y delinea la(s) representación(es) de su piel y de su cuerpo. Al momento que las mujeres y las mujeres autoras escriben desde su cuerpo logran romper con los estereotipos y representaciones del cual ha sido objeto el cuerpo femenino a través del tiempo.

²⁴ Este tipo de representación no sólo atañe a la mujer mexicana, Gabriela F. Arredondo menciona: “Chicana feminist writers recognize that women of Mexican origins constitute a diverse community that requires varied theoretical frameworks and methodological approaches to understand all facets of Chicanas’ experiences” (3). La mujer Chicana se conecta con la mexicana porque comparten sus orígenes y la ideología de cómo debe ser el comportamiento femenino, el cual es similar.

²⁵ Ante este tipo de percepciones masculinas la mujer ya había reaccionado; por ejemplo, Simone De Beauvoir en 1949 escribe el libro *Le Deuxième Sexe*, donde argumenta: “Women, therefore, have never composed a separated group set up on its own account over the against the male grouping” (71). Beauvoir cuestiona de manera directa las prácticas sociales que no estaban basadas en la equidad, incluso arguye que a través de la historia el hombre ha confinado a la mujer a un espacio y representación que no le pertenece; y de esta manera el hombre puede mantener el control sobre ella. Asimismo el hombre al no entender a la mujer la representa por medio de tabúes porque de esta manera se puede ‘satanizar’ o ‘demonizar’ su presencia y con ello logra perpetuar el *estatus quo* masculino.

2.2 Cuerpo y sexualidad

Conviene hacer notar que el concepto del cuerpo, tanto del varón como de la mujer, va asociado al concepto de la sexualidad. El cuerpo, entonces, puede funcionar como un texto donde se plasman las experiencias físicas, emocionales y sexuales del que se es objeto y, de esta manera se generan subjetividades de y acerca de la sexualidad y el deseo. Dentro de la literatura las representaciones narrativas de esta sexualidad se han interpretado a través del cuerpo y del deseo de los hombres, lo cual manifiesta una sexualidad masculina independiente, dejando el cuerpo de la mujer dentro de un conservadurismo sexual reprimido. Es relevante mencionar cómo el discurso de la sexualidad ha evolucionado para poder entender las construcciones y relaciones sociales basadas en la sexualidad humana. Michel Foucault explica que la sexualidad a principios del siglo XVII ya era un ente ‘encerrado’ y ‘secreto’ en el cual la familia tradicional hacía uso de ésta sólo con fines reproductivos. También desarrolla que, “[...] tanto en el espacio social como en el corazón de cada hogar existe un único lugar de sexualidad reconocida, utilitaria y fecunda: la alcoba de los padres” (Foucault *Vol. I* 9). Si se parte de esta ideología, se puede concebir la función de la sexualidad como una edificación social antigua implementada por la hegemonía patriarcal del momento. Ésta busca mantener el *estatus quo* de la sociedad hegemónica que tiene como base estructural a la familia tradicional.²⁶ Foucault también expresa que en el siglo XVIII ya existían prácticas sexuales un poco más libres; sin embargo, la sexualidad heterosexual continúa siendo

²⁶ Defino familia tradicional según Santiago Ramírez en su libro *El mexicano, psicología de sus motivaciones* (2006). Explica que en 1957 “La organización de la familia tiene características variables según la cultura donde la misma se desarrolla. [...] en el mundo occidental, a grandes rasgos, el modelo de la familia triangular: padre, madre e hijos es el que prevalece” (119).

dominante.²⁷ No obstante, esta apertura se instituyeron leyes que establecían lo que se consideraba una sexualidad ‘lícita’ versus la sexualidad ‘ilícita’, perpetuando así el control de lo tradicional heterosexual sobre lo ‘diferente’.²⁸ Igualmente, Foucault indica que en el siglo XIX la sexualidad comienza a disociarse del orden civil y de ahí surgen nuevas tendencias sexuales dando paso a sexualidades periféricas, “[...] una incorporación de las perversiones y una nueva especificación de los individuos” (*Vol. I* 56). Conviniendo que toda práctica ‘diferente’ a la heterosexual se le considera una perversión sexual, además este tipo de prácticas sexuales pueden ser castigadas. Siguiendo la línea histórica de la sexualidad de acuerdo a Foucault se puede sugerir que es hasta el siglo XIX donde se valorizan nuevas tendencias sexuales, las cuales dan cabida no sólo al grupo hegemónico sino que incluye aunque no de manera intencional al homosexual.²⁹ Al emerger estas tendencias sexuales se plantean nuevos discursos en los que se cuestiona lo tradicional y se propone el desarrollo de sexualidades diversas. Es relevante señalar que Foucault habla de la práctica homosexual entre hombres la mayoría de las veces, “Amar a los muchachos era una práctica libre” (*Vol. II* 175). En otras ocasiones sólo se refiere a la práctica sexual diferente sin mencionar género, lo cual puede inferirse que a las mujeres se les excluye dentro de estas prácticas ¿y dónde queda la homosexualidad femenina? Puedo colegir que la representación de los amores entre

²⁷Foucault explica que en este siglo se empieza a utilizar el término homosexual (*Vol. I* 57).

²⁸ Se debe considerar que hay registro de prácticas sexuales ‘libres’ o ‘diferentes’ desde la edad media, empero Foucault las registra a partir del siglo XVII en nuestra sociedad.

²⁹ Asimismo Foucault apunta: “[e]l artículo de Westphal sobre las ‘sensaciones sexuales contrarias’ (1870) puede valer como fecha de nacimiento. [...] La homosexualidad apareció como una de las figuras de la sexualidad cuando fue rebajada de la práctica de la sodomía a una suerte de androginia interior, de hermafroditismo del alma. El sodomita era un relapso, el homosexual es ahora una especie” (Foucault 57).

mujeres no se menciona porque fue y sigue siendo el discurso masculino el que prevalece.³⁰

La sexualidad dentro de la narrativa ya en el siglo XIX juega un rol relevante, pues los personajes dentro de los textos se comunican a través de ella y cuentan su historia, la cual puede ser abiertamente consentida o secretamente reprimida y constreñida. Al mismo tiempo el cuerpo es empleado como texto, donde se describe la función activa y pasiva de éste dentro de la narrativa. El cuerpo pasa de ser un ente físico a ser un lienzo en blanco donde se recrean y se proyectan las historias de éste que quieren ser contadas. De igual forma el cuerpo se utiliza de manera sexual para representar quién es ‘penetra’/opresor y quién es el ‘penetrado’/ oprimido. Esta subjetividad se concentra en la reproducción de la relación sexual en su mayoría entre hombre y mujer; aunque, no es el único caso. Además el cuerpo se exhibe como perceptor del goce y del deseo mismo; al adjuntar el deseo con el cuerpo se logra trastocar la función única de la sexualidad como reproductora. Esto permite que florezcan nuevas ideologías; por ejemplo, Jean Baudrillard denota este cambio como la reivindicación de la relación sexual o al sexo y de esta manera le otorga un valor más allá de lo que inicialmente Foucault menciona como perversión. Asimismo Baudrillard cita a Roland Barthes, “El sexo está en todos lados, salvo en la sexualidad” (14), de esta forma se comprime a la sexualidad como parte de la identidad del ser humano y, al sexo como práctica y necesidad física del hombre. De igual modo, Baudrillard explica, “[...] la sexualidad es esta estructura fuerte, discriminante, centrada en el falo, la castración, el nombre del padre, la represión. No hay otra. De nada sirve soñar con una sexualidad no fálica, no

³⁰ Cabe mencionar que desde los años 580 a.C. ya se conocía a Safo de Mitilene, la poetisa griega que se enamoraba de sus discípulas y mantenía relaciones con muchas de ellas. Sin embargo su obra se le conoce como “poesía universal” se le evita relacionarla con el lesbianismo (Rodríguez Tobal 2).

señalada, no marcada” (14). Lo anterior señala que la norma establecida es la relación entre un hombre que posee el falo y la mujer que lo acepta, lo diferente suscita nuevas sexualidades o nuevas prácticas sexuales. Y es aquí donde el cuerpo tanto del hombre como de la mujer adquiere también nuevas funcionalidades “todo lo femenino es absorbido por lo masculino –o se hunde, y ya no hay ni femenino ni masculino: grado cero de la estructura” (14). Al anular lo femenino y lo masculino se permite la proliferación de sexualidades alternativas o periféricas, y con ello nuevas identidades. El cuerpo se plantea de una manera ajena a la normativa, donde el placer y deseo sexual radica en la acción de penetrar y ser penetrado, lo que da como resultado que el cuerpo ya no importa si es femenino o masculino porque es la acción lo que provoca el placer y deseo. El cuerpo entonces es receptor de “una polivalencia erótica, potencialidad infinita de deseo, ramificaciones, difracciones, intensidades libidinales –todas las múltiples variantes de una alternativa liberadora sacada de los confines de un psicoanálisis liberado...” (14), en el cual la sexualidad converge por medio del sexo y/o acciones sexuales diversas con dicho cuerpo. Conjuntamente a la inclusión de nuevas sexualidades, el cuerpo y presencia de la mujer adquieren una representación pujante. Es aquí cuando las mujeres empiezan a despertar y a tomar conciencia ‘real’ de sus cuerpos; empiezan a descubrir cada parte de él, cada función, cada olor y secreción adquiriendo así un sentido de propiedad antes vedado.³¹ A la par Beatriz Preciado explica que el cuerpo

³¹ Con esto quiero decir que la mujer a través de la historia ha tenido que enfrentarse constantemente a la desigualdad de género, al abuso y sobre todo a la represión tanto de voluntad como de voz. No obstante las mujeres, al igual que los hombres, han escrito su historia. La diferencia radica en que las mujeres han tenido muchas veces que silenciar esa historia, o han tenido que narrarla por medio de símbolos dejando de esta manera un sinfín de historias que esperan ser recuperadas para ser contadas. Por ejemplo Sor Juana Inés de la Cruz ya en los 1600 escribía: *En perseguirme, mundo, ¿qué intereses?/ ¿En qué te ofendo, cuando solo intento/ poner bellezas en mi entendimiento/ y no entendimiento en las bellezas?/.../teniendo por mejor, en mis verdades, / consumir vanidades de la vida/ que consumir la vida en vanidades.* Estas líneas expresan la pregunta persistente de la mujer: ¿por qué no puedo ser dueña de mi voluntad,

al adquirir su sexualidad, “[...] se vuelve al mismo tiempo colectivamente deseable y real...” (45).³² El cuerpo se puede avizorar, entonces, como un ente vivo y autónomo.

2.3 Cuerpo y feminismo

El feminismo toma un auge notorio en el siglo XX, y con ello surgen tendencias incluyentes de los grupos minoritarios en los cuales las mujeres, los homosexuales, los ancianos y los niños tienen un lugar activo dentro de las políticas sociales. Con el fin de sustentar la adjudicación activa de la mujer dentro de la identidad genérica se debe explicar primero el concepto de feminismo. En España, Victoria Sau menciona en su *Diccionario ideológico feminista* (1990) que la definición de “feminismo” por el *Diccionario (patriarcal) Ilustrado de la Lengua* es muy vaga porque lo reduce de la siguiente manera, “Feminismo es la doctrina social que concede a la mujer igual capacidad y los mismos derechos que a los hombres” (121). Este aforismo es incompleto, debido a que el feminismo es una idea compleja que no se define con la “mejora” de la mujer elevándola al mismo nivel del hombre. El feminismo es un movimiento social y político en el que la mujer toma conciencia de la dominación que padece y actúa contra ella.³³ De acuerdo a Sau, el feminismo es un movimiento social que se inicia a finales del siglo XVIII, tomando el término de “feminismo” que surge en Francia (*feminismo*) y que se adopta en Inglaterra a partir de 1890. En España aparece la palabra “feminismo” en el

pensamiento y acciones? ¿Por qué se debe obedecer la ley impuesta para el hombre, cuando el mismo hombre no lo hace?

³² Beatriz Preciado hace referencia al cuerpo posmoderno el cual recurre al uso de fármacos y operaciones, debido a que vivimos una ‘era tóxico-porno’ (45), donde el sujeto social altera o modifica de alguna manera su cuerpo físico dando paso a nuevas sexualidades y usos corporales. Esta cita ayuda a entender que en tiempos modernos la comunidad *queer* y la comunidad homosexual hace uso de este tipo de transformaciones para edificar identidades y sexualidades ‘reales’.

³³ Victoria Sau hace referencia a Anne González y Jacqueline Baelen dos autoras que definen al feminismo como la toma de conciencia por la mujer de la opresión que padece. Esta opresión no sólo es económica, sino jurídica y sexual y, sobre todo, psicológica.

libro de Adolfo Posada: *Feminismo* (1899). Los hombres fueron los primeros en estudiar el concepto. En 1901 Romera Navarro sale en defensa del sexo femenino contra el sexismo en su libro: *Ensayo de una filosofía feminista: refutación a Moebius* (Sau 122). Ya en el siglo XIX la mujer es consciente de tener una presencia activa y/o agencia dentro de la sociedad patriarcal en la que vive. La mujer, por lo tanto, se percibe como un sujeto social y político.

Como se ha mencionada antes, en América también surge este movimiento, en los Estados Unidos en 1868 y en México 1916.³⁴ En su libro *Ideas feministas latinoamericanas* (2006) Francesca Gargallo expone que la existencia de ideas feministas es más antigua que su acción en la historia. Explica que su origen no se basa en una filosofía sino en una reflexión sobre la propia alteridad con respecto al mundo patriarcal y con respecto al mundo colonial (*Ideas* 123). Con esto en mente, se manifiesta que la mujer tiene una visión fuera de la realidad dominante. Gargallo declara que en el siglo XVII Juana de Asbaje ya había argumentado a favor de la educación y de la vida intelectual propia de las mujeres. En el siglo XVIII Teresa Margarida da Silva fue la primera mujer que publica una novela en el mundo portugués (*Ideas* 124). Además Gargallo señala que el pensamiento femenino tiene raíces profundamente arraigadas con la modernidad. Demostraciones a favor de la igualdad entre los sexos sucedieron durante

³⁴ Emma Pérez en su libro *The Decolonial Imaginary* analiza la formación discursiva femenina después de la revolución mexicana. Además menciona que hubo un “Congreso Feminista en Yucatán en 1916, dejando ver que la mujer mexicana ya tenía una narrativa femenina que cuestionaba el discurso oficial postrevolucionario (*The Decolonial* 32). Mientras que Rosina Conde hace una observación mucho más tardía, en el libro *Quehacer artístico y cultural*, indica “[...] en México, la literatura escrita por mujeres es una característica del fin del siglo XX. Salvo casos aislados como el de Sor Juana Inés de la Cruz o Isabel Fraire, en más de cuatrocientos años de literatura mexicana, no fue, sino hasta mediados de este siglo que surgió un movimiento literario femenino. Escritoras como Rosario Castellanos, Elena Garro, Guadalupe Amor, Luisa Josefina Hernández, Inés Arredondo, Margarita Paz Paredes y Elena Poniatowska se dieron a la tarea de abrir la brecha para las siguientes generaciones literarias [...] Hasta la fecha existe la discusión acerca de si existe o no una literatura ‘femenina’ en México” (*Quehacer* 65-66).

el siglo XIX y las primeras cuatro décadas del XX en México y América Latina (*Ideas* 72).³⁵

De igual manera el feminismo Chicano también surge como respuesta al abuso, la explotación, racismo y sexismo del que eran objeto las mujeres Chicanas por parte del hombre Chicano como del hombre blanco. A finales de los 70 principios de los 80 las mujeres Chicanas empiezan a cuestionar de manera abierta la supremacía masculina; entonces, el feminismo Chicano sirve como puente para conectar la experiencia personal de la mujer con su empoderamiento entitario y político. De esta forma se conecta la escritura con la representación política de la mujer Chicana. La mujer Chicana escribe para difundir sus inquietudes tanto sociales, políticas como personales.³⁶ Ivonne Yarbrow-Bejarano indica, “[...] the Chicana writer derives literary authority from the oral tradition of her community, which in turn empowers her to commit her stories to writing” (“Chicana” 215). Siguiendo este precepto de Yarbrow-Bejarano se entiende que la escritura femenina no sólo narra la historia de una sola mujer, más bien, representa la historia oral y presencial de la comunidad entera.³⁷ De lo anterior se puede deducir que el feminismo como movimiento social y político ha esgrimido para que la mujer se apodere de su identidad, representación y por ende de su cuerpo y sexualidad. Este feminismo permite

³⁵ No obstante la ideología feminista existente, la mujer mexicana y Chicana desde los años 30 y 40 hasta los 70 vivía recluida en las labores domésticas, era la sombra de la figura masculina dominante (retomando lo dicho por Paz). La única función de la mujer era cuidar el hogar, los hijos y los bienes materiales del patriarca. De ahí que no se le tomara en consideración en el área de la escritura.

³⁶ Es relevante explicar que la escritura femenina funciona para validar su participación en la sociedad como parte activa de ésta, y también para posesionarse de esta participación. Además por medio de la escritura subsiste su participación y su representación en la Historia.

³⁷ En el libro *Chicana Feminisms* Gabriela Arredondo indica, “Chicana feminisms constitute a political stance that confronts and undermines patriarchy as it cross-cuts forms of disempowerment and silencing such as racism, homophobia, class inequality, and nationalism” (2). Con esto en mente se puede argüir que el feminismo, no importa dónde ni cuándo nace, su relevancia radica en que representa una respuesta colectiva de la mujer ante la opresión masculina de la que ha sido objeto.

que la mujer sea consciente de su deseo y placer, y que pueda valerse del cuerpo como texto. Retomo la idea de Francesca Gargallo, “[...] las mujeres escriben desde su placer...” (“Prólogo” 9), para argumentar que las escritoras usan al cuerpo no sólo como ente físico sino como texto y con ello logran empoderarse de su deseo, placer y sexualidad; asimismo, transmiten su historia para tomar un lugar visible en la Historia.³⁸ Entonces el cuerpo adquiere una funcionalidad de lienzo o de objeto, donde la escritora deposita su historia(s) a través de acciones ejercidas en éste. Por ejemplo, Emma Pérez usa el cuerpo como sujeto que habla, “Again, my body spoke to me” (*Gulf* 12) y así narra la historia de una adolescente que despierta a su sexualidad. A su vez Rosina Conde utiliza el cuerpo como camuflaje, “[...] caminaba como macho y usaba blusas o camisas aguadas que me hicieran ver gorda y sin forma” (*La tarima* 58). Y de esta manera logra trastocar su imagen de mujer por la imagen de hombre y también evita ser observada como objeto sexual. Ambas autoras son conscientes del cuerpo de la mujer como entidad propia y cómo éste ha sido tratado a través de la historia por el hombre; de este modo, el cuerpo, en este caso de la mujer, al adquirir una funcionalidad distinta a la fisiológica o sexual recupera su voluntad o empoderamiento.

2.4 Cuerpo y empoderamiento

En su libro *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad* (2007) Judith Butler menciona que la teoría feminista, a finales de 1980 y principios de 1990, ha asumido cierta identidad que se entiende de la siguiente manera:

Las mujeres no sólo están representadas falsamente dentro del marco sartreano de sujeto significante y Otro significado, sino que la falsedad de la

³⁸ Iyonne Yarbro-Bejarano en el libro *The Wounded Heart* indica que la mujer Chicana ha intentado hacer visible lo que por años ha sido invisible; además, ha intentado decir lo que no se ha dicho para deconstruir lo códigos convencionales que han representado el deseo y el cuerpo femenino (*The Wounded* 4).

significación vuelve inapropiada toda estructura de representación. En este caso, el sexo que no es uno es el punto de partida para una crítica de la representación occidental hegemónica [...]. (*El género* 60)

La mujer moderna pasa de ser objeto, falsamente representado del hogar y como ente sin voluntad como lo menciona Octavio Paz, a ser un sujeto con representación política propia.³⁹ Se genera una identidad que traspasa los límites pre-establecidos a lo femenino. Butler dice que este paso a la “representación” de la mujer sólo tendrá sentido si el sujeto que es la mujer no tiene bases en la política feminista (*El género* 53). La mujer para lograr este posicionamiento debe traspasar la arena política y debe materializarse y significarse como mujer independiente. Asimismo, al materializarse la mujer logra definirse dentro de un cuerpo que ahora le pertenece y que ejerce una voluntad viable. Con ello, la mujer logra fragmentar de manera considerable el discurso previamente señalado por el hombre como femenino y sin voluntad. Igualmente Butler añade, “I think, that in order for feminism to proceed as a critical practice, it must ground itself in the sexed specificity of the female body” (*Bodies* 28). Ya no sólo es necesario tener conciencia de la representación política previa, sino ahora hay que tener un conocimiento tangible de lo que es el cuerpo femenino. Aimee Carrillo Rowe apunta, “As with the body, the subject does not arrive at its becoming once and for all through its stagnant signification within a particular moment in time, although salient moments may stand out as particularly punctuated” (27). Para poder tener esta conciencia del cuerpo, se debe entender que el cuerpo no coincide por sí mismo, se debe conjuntar cuerpo y voluntad. Al

³⁹ Un caso de este cambio es la producción narrativa escrita por la mujer de la mujer y para la mujer. De este modo las mujeres se posesionan del poder del discurso el cual se asumía como exclusivo del patriarca, dando paso al nacimiento a la subjetividad femenina.

hacer esta unión el cuerpo entonces acuerda con su propia conciencia de evolución y de variación.

Al adquirir noción de la existencia independiente del cuerpo femenino, se elucida también la idea del género como construcción social. Lo cual permite la incursión activa de la mujer en las esferas pertenecientes al hombre; asimismo, habilita la trasmutación de los roles de género previamente establecidos por el orden patriarcal. En su libro *Yo, tú, nosotras* (1992) Luce Irigaray exhibe que la función de la mujer ya no se limita a su desempeño fisiológico. Además, Irigaray distingue la lucha de Simone de Beauvoir⁴⁰ y afirma:

¿Qué fue lo que hizo Simone de Beauvoir? Contar su vida apoyándose siempre en informaciones científicas. Nunca cesó de contarla con gran coraje; en todas sus etapas. Y así ayudó a muchas mujeres [...] a ser sexualmente más libres, presentándoles un modelo sociocultural de vida, aceptable para su época; de vida de mujer, de profesora, de escritora y de miembro de una pareja. (*Yo* 7)

La mujer al ser consciente de que el concepto decimonónico de dos géneros (masculino/femenino) “naturales” y distintos ha cedido, en el siglo veinte, a la noción de género como representación y función sociocultural, logra la independencia de la mujer como sujeto social y político. Judith Butler explica, “[s]i el género es los significados culturales que acepta el cuerpo sexuado, entonces no puede afirmarse que un género sea producto únicamente de un sexo” (*El género* 54). Se puede colegir que la funcionalidad

⁴⁰ Simone de Beauvoir en su libro *The Second Sex* dice: “Woman? Very simple, say the fanciers of simple formula: she is a womb, an ovary; she is a female this word is sufficient to define her. [...] The term “female” is derogatory not because it emphasizes woman’s animality, but because it imprisons her in her sex” (3).

de los géneros ya no depende del cuerpo físico. Y además, el cuerpo físico adquiere nuevas funcionalidades y recrea nuevos espacios y discursos.

Conjuntamente Butler en su artículo, “Variations on Sex and Gender”, afirma que el cuerpo no es un fenómeno estático ni auto idéntico, sino un modo de intencionalidad, una fuerza direccional y un modo de deseo (“Variations” 26). La función performativa de la mujer dentro del área social entonces representa las variaciones de las “intencionalidades” establecidas por la voluntad exclusiva de la mujer. No obstante estas afirmaciones, la realidad de la mujer ha sido y es otra, como lo menciona Santiago Ramírez, “La mujer acepta pasivamente este papel donde se le veda sexualidad y se le premia procreación” (122). Esta ideología cuestiona ¿cómo y para qué se da el empoderamiento de la mujer, si no ejerce este derecho? ¿Han funcionado los movimientos feministas? ¿Se ha logrado una evolución real? Las respuestas se presentan a través de la lucha perenne de la mujer hasta hoy en día, la cual sigue intentando establecer su autonomía, este esfuerzo se ve reflejado por medio de la escritura y discurso femenino plasmado en el cuerpo físico y en el texto. Hélène Cixous apunta, “Write yourself. Your body must be heard” (284). El cuerpo, entonces es concientizado y materializado como un ente propio; además, se convierte en la página en blanco que espera ser escrita por la mujer y para la mujer.

2.5 Cuerpo: *mi cuerpo*

Gloria Anzaldúa manifiesta, “I write the myths in me, the myths I am, the myths I want to become. The word, the image and the feeling have a palatable energy, a kind of power. [...] *Con palabras me hago piedra,...*” (*Borderlands* 71). Y surge la pregunta ¿desde dónde escribir para que permanezca viva la palabra? La acción de la escritura nos

lleva a la idea de decir, comunicar, compartir, denunciar, cuestionar o simplemente gritar algo. ¿Cómo hacerlo?, ¿dónde hacerlo?, ¿cuándo hacerlo?, ¿acaso existe el momento y lugar correcto? ¿Se pueden confinar las palabras dentro del silencio? Por siglos sí se han apresado esas palabras, se han olvidado y se han intentado borrar. Sin embargo, la fuerza de la palabra persiste y brota desde ayer, desde hoy, desde siempre dejando a su paso historias: historias que se vuelven ficción y a su vez son realidades de voces diversas con tiempos y espacios desiguales. Cixous una vez dijo que el acto de escribir no sólo descubre la unión de la mujer con su sexualidad; asimismo, le permite el acceso a su fuerza interna (284). Y esta fuerza, es la que mueve a la mujer a que se adueñe de su palabra. Ahora bien, ¿qué hacer con esta palabra, y dónde ponerla? La respuesta aunque no obvia podría ser: hay que grabarla en el cuerpo para que sea imborrable.⁴¹ Las escritoras por años han narrado sus experiencias desde el discurso masculino, han intentado recrear nuevas subjetividades que las representen de manera adecuada, han intentado fragmentar las perspectivas masculinas referentes a la mujer, han escrito en silencio y a voces; y aun así su voz todavía se antoja lejana y casi inaudible.

De lo anterior se profiere la idea de que el cuerpo, *mi cuerpo* papel en blanco, espera en silencio y ansioso ser activado por la voluntad que emane del ser. El cuerpo, *mi cuerpo* necesita librarse de la esclavitud indeleble que le acaece. El cuerpo, ansía ser autónomo, quiere borrar las huellas del abuso, del dolor, de la opresión, del racismo, del clasismo, del sexismo, del machismo; sí el cuerpo, y *mi cuerpo* hoy sienten diferentes. Al igual que Cherríe Moraga, el cuerpo grita, “You were born queer with the dream/ of flying...” (*Loving* xv). Sí el cuerpo y *mi cuerpo* nació *queer* por qué no cabe dentro de las

⁴¹ Y esta acción se puede asemejar a la de los tatuajes que son imágenes grabadas en el cuerpo, las cuales cuentan una historia y además también son casi imborrables.

convenciones sociales instituidas por el sistema patriarcal. El cuerpo, entonces necesita desmoronarse para renacer y ya no bajo la tierra como menciona Neruda, “*Bajo la tierra/ fue el milagro/ y cuando apareció/ tu torpe tallo verde, /y nacieron/ tus hojas como espadas en el huerto, /la tierra acumuló su poderío/ mostrando tu desnuda transparencia, ...*” (53). El cuerpo entonces, se rebela para conseguir conocerse a sí mismo y poder nombrarse a sí mismo. El cuerpo, urge ser grabado con la palabra que exige ser escrita pero ya no por el hombre sino por la mujer y la mujer autora. Y surgen otras preguntas: ¿Desde dónde escribir? ¿Qué letra utilizar para que la voz sea perdurable? ¿Desde dónde escribir para incluir todo lo que el cuerpo, y *mi cuerpo* representan? ¿Se debe escribir desde el pasado, o del presente? ¿O es acaso que el tiempo es estático y errático? El cuerpo, lienzo autónomo por voluntad propia ante mis ojos; pero objeto de abuso ante el ‘otro’, ¿hasta cuándo se debe esperar para empezar a escribir desde el cuerpo, o desde *mi cuerpo*? Judith Butler alude, “El cuerpo no es solamente el lugar de esta historia, sino también el instrumento por el cual se recupera la creencia...” (*Lenguaje* 246). Continuando esta ideología el cuerpo es el depositario de las narrativas.

El cuerpo como tal, pasa de ser objeto dentro de la narrativa masculina, a ser sujeto activo dentro de la narrativa femenina y su escritura traspasa los límites de la cultura de género, y de este modo, re-evalúa su postura y su ‘intencionalidad dentro de una sociedad determinada. Elsa Muñiz señala, “[...] los sujetos adquieren un género al experimentar las relaciones de raza y de clase tanto como las relaciones sexuales y por lo tanto no son unitarios sino múltiples” (20). El concepto de ‘cuerpo’ se vuelve una entidad múltiple y fluida, de ahí que el cuerpo se puede y debe considerar pluricultural. Asimismo, Simone de Beauvoir destaca, “[l]a mujer puede ser definida por la consciencia

de su propia feminidad...” (49), el cuerpo necesita estar consciente de esta feminidad. Si se elabora a partir de lo dicho por Beauvoir, se puede concluir que la mujer consciente de su propia femineidad y de su cuerpo es capaz de evolucionar e incluso utilizar su propio cuerpo para escribir su(s) historia(s).⁴² Y esto da como resultado que el cuerpo fusione dos entidades de cuerpo y mente, lo que conlleva a la creación de un ser completo y complejo. Esto es debido a que la mente precisa del cuerpo para que le dé identidad, visibilidad y movimiento, y el cuerpo necesita la palabra que se genera en la mente para adquirir su propia ‘intencionalidad’. De esta manera el cuerpo deja de ser ‘el cuerpo’ y se convierte en *mi cuerpo*.

2.6 Cuerpo, *despojo*⁴³ y escritura

La idea del cuerpo como entidad se puede concebir a través del concepto del *despojo*, en el cual se propone desnudarlo para liberarlo de un régimen hegemónico y de esta manera edificar una ‘nueva’ identidad sexual. La identidad femenina, de una u otra forma, la mayoría de las veces se presenta violentada, y/o abusada, y/o manipulada. Y ese manejo de abuso o de violencia se dirige sobre todo en contra de las mujeres que no cumplen con los parámetros que la sociedad le ha impuesto a su género. Estos parámetros, le dan características generalizadas a las mujeres y son socialmente

⁴² Cherríe Moraga dice, “If the simple act of sex then—the penetration itself –implies female debasement and non-humanness, it is no wonder Chicana often divorce ourselves from the conscious recognition of our own sexuality. Even if we enjoy having sex, draw pleasure from feelings fingers, tongue, penis inside us, there is a part of us that must disappear in the act, separate ourselves from realizing what it is we are actually doing” (*Loving* 110). Es necesario tomar conciencia en todo momento de nuestro cuerpo y saber qué o qué no hacemos con él con libre albedrío.

⁴³ Mirian Pino, en su artículo “El ejército iluminado de Toscana: Don de guerra o la poética del despojo y la derrota”, describe la poética del despojo como la producción de un discurso literario que muestra otra versión de la historia “en una poética textual que se abre a modo de abanico: desde los problemas del género, pasando por sus códigos estéticos, hasta su recibimiento por los autores de la vanguardia mexicana. Este texto-portal convierte en un problema político en materia literaria a modo de memoria co presente” (206). Sin embargo esta poética del despojo no se desarrolla como una estética dentro de la escritura, sino como la idea de re escribir la historia o los contextos históricos desde perspectivas diferentes.

aceptados como si fueran naturales o inherentes a ellas mismas.⁴⁴ Socialmente, cualquier mujer que se salga de las expectativas impuestas por el hombre se convierte en un peligro para el *estatus quo* de la sociedad hegemónica. Sin embargo, incluso las mujeres que cumplen con los parámetros impuestos, siguen siendo constreñidas para que continúen en esos parámetros y así mantenerlas bajo control. De igual forma son simplemente forzadas a que cumplan con ellos porque el agresor puede así reafirmar su poder por medio de la fuerza, la cual puede ser física, verbal o psicológica. De ahí que la violencia es entonces, un mecanismo que la sociedad patriarcal ha establecido como válido para mantener lo establecido, y que evita a toda costa el crecimiento individual de la mujer. La idea del *despojo* funciona como contra ataque a este uso y violencia, y la mujer puede reinventarse para así re-escribirse. En este acto de *despojo* se puede sugerir al cuerpo como texto para que éste se poseione de sí mismo, de su deseo sexual y de su erotismo, liberando al cuerpo femenino de la normatividad sexual mediante relaciones interpersonales en un ‘nuevo’ colectivo/memoria, un colectivo/memoria ‘mínimo’ que borre al colectivo/memoria figurado. Las escritoras mexicanas fronterizas y Chicanas⁴⁵ rompen el silencio y exponen una ‘nueva’ funcionalidad del cuerpo femenino y de la sexualidad a la par de que muestran el cuerpo femenino como autónomo y dueño de sí mismo. Anzaldúa articula, “[h]er first step is to take inventory. *Despojando, desgranando, quitando paja*. [...] This step is a conscious rupture with all oppressive traditions of all culture and religions. She communicates that rupture, documents the struggle. She reinterprets history, [...] She adopts new perspectives...” (*Borderlands* 82). Ya no es necesario

⁴⁴ Se retoma la idea de Manuel Gamio acerca de que la mujer debe ser sierva y femenina.

⁴⁵ Al mencionar a las escritoras mexicanas fronterizas y Chicanas también se podría incluir a toda mujer que escribe sin importar su nacionalidad o postura.

esconder el cuerpo y sentirse culpable por poseerlo, al contrario hay que mostrarlo para poder escribir en él. Por ejemplo, la escritora Yolanda Arroyo Pizarro, escribe desde su cuerpo, materializándolo y proyectándolo sin reserva, “Cruzas las manos sobre el pecho y te rascas un pezón, porque presientes que la cosquilla eléctrica que tienes en las tetas, anuncia el advenimiento de la regla para finales de semana” (15). Para la autora resulta natural hablar de su periodo menstrual como de su cuerpo, lo que sugiere que la escritura forma parte de su cuerpo físico y se escribe desde el cuerpo para exhibir su realidad. Con esto se retoma lo que Brianda Domecq indica acerca de la sensualidad, sexualidad y el erotismo, donde la mujer usa su cuerpo y su deseo sexual para escribir desde el cuerpo mismo. Lo que conlleva a que la mujer se *despoje* de la opresión de la cual era objeto creando lo que nomino una estética del *despojo* en su escritura.

La idea de poseer el cuerpo y su deseo de manera voluntaria o involuntaria ha sido estudiada a través del tiempo desde una perspectiva masculina primordialmente. Empero, las mujeres por medio de este discurso masculino también intentan narrar su perspectiva a la par que muestran sus experiencias. Por medio de un discurso inicialmente masculino, las escritoras van trastocando y van *despojando* esta discursiva de sus convencionalismos tradicionalistas, hasta llegar al centro mismo de la palabra, de esta forma se edifica un discurso que pretende ser femenino, lo que conlleva a revelar los advenimientos de la mujer a través de la voz de la mujer. Por ejemplo, Estela Portillo Trambley, en el cuento “If It Weren’t for the Honeysuckle”, describe el abuso a que es sometida Beatriz, uno de los personajes, “He went into violent rages when he was drunk. He beat her and raped her at intervals, and there was nothing Beatriz could do” (51). La autora denuncia el abuso y la violencia del que es objeto la mujer; sin embargo, acepta la inhabilidad de ésta para

frenar la injusticia. La idea de supremacía masculina permanece; no obstante, la autora proyecta la necesidad de *despojarse* de esta arbitrariedad para poder renacer como sujeto libre, “[s]he shook herself free of the memories” (53). Al *despojarse* de los recuerdos logra desterrar el dolor y con ello adquiere una voluntad que le permite salirse de esa situación. Igualmente se *despoja* de la memoria colectiva perene y crea una memoria individual naciente. Otra escritora que también recurre a la idea del *despojo* para re-inventarse es Sandra Cisneros, en su novela *The House on Mango Street* la protagonista Esperanza dice, “I would like to baptize myself under a new name, a name more like the real me, the one nobody sees. Esperanza as Lisandra or Maritza or Zeze the X. Yes. Something like Zeze the X will do” (*The house* 11). Se puede observar que para la protagonista su nombre, Esperanza, significa un pasado que en ese momento ella siente no le pertenece, y por lo tanto no la describe, “It was my great-grandmother’s name and now it is mine” (*The house* 10). Se puede sugerir que entonces nace la idea de renacer, de *despojarse* del pasado para crear un presente ‘real’. De esta forma la protagonista puede ‘ser’ poseedora de su voluntad, lo que conlleva a posesionarse de su voz y de su intencionalidad. Asimismo, Rosario Sanmiguel reflexiona hacia la idea de la mujer como pertenencia masculina, en su texto *Bajo el puente*, la autora exhibe la historia de Francis, una mujer que ha sido amante de Alberto por más de diez años. Francis, al cumplir los 30 años, se enfrenta que ha vivido los últimos años atada a un hombre que sólo la necesita como objeto de su deseo, y le nace la necesidad de obtener su independencia, “[...] estaba dispuesta a renunciar a cualquier cosa con tal de sacarse a Alberto definitivamente del cuerpo y de la memoria” (*Bajo*126). En este caso no existe el abuso físico; sin embargo, Alberto controla el deseo y voluntad de Francis, de esta manera se presenta que

la mujer funciona como un ‘objeto’ que necesita ser operado por el hombre. Sanmiguel rompe el círculo de dependencia y al ‘renunciar’ Francis a todo obtiene la potestad sobre su cuerpo y voluntad. Se puede observar que estas escritoras entre tantas otras buscan *despojarse* del yugo masculino que las ha etiquetado y sometido por años como mujeres carentes de albedrío. De igual modo, las escritoras intentan erigir un espacio y un discurso para narrar su(s) historia(s) desde su cuerpo o perspectiva que las represente de manera real y justa.

La estética del *despojo* que propongo se enfrenta a tres grandes obstáculos: uno, a una construcción social dominante en la que se han establecido acuerdos permanentes por medio de los cuales los hombres son dueños de su cuerpo, de su identidad sexual y por ende de su deseo sexual.⁴⁶ El segundo obstáculo es la inquietud de culpa, de desvío y en algunos casos de demencia que la mujer presenta al romper con lo que por años ha tenido que aceptar como hegemónico y normativo. La mujer ha aprendido que el cuerpo humano consta de una estructura social previamente establecida por un sistema patriarcal, el cual explica qué se puede hacer y qué no se debe hacer con dicho cuerpo, el no respetar estos estatutos implica alterar el orden establecido y por ende crear un caos.⁴⁷ Al generalizar el concepto de cuerpo femenino podemos llegar a la idea de que el cuerpo femenino se ha ‘cosificado’ y se ha ‘violentado’ de diversas maneras a través del tiempo, y es ahí donde

⁴⁶ Se hace alusión a Santiago Ramírez que apunta: “El varón es dueño de sus prerrogativas, [...] se permite placeres que niega a la mujer...” (121).

⁴⁷ Rosina Conde explica, “Una, desde que nace, se enfrenta a una serie de códigos sociales que determinan nuestra posición y nuestras funciones, independientemente de nuestro carácter, de nuestras inclinaciones, sentimientos, habilidades, etcétera: desde pequeñas se nos inserta en un mundo en donde todo ya está socialmente preconcebido...” (*Quehacer* 11). De ahí que la mayoría de las mujeres son ‘educadas’ bajo estos estatutos y romperlos lleva al desorden. El problema que este sistema es reproducido por nuestras abuelas, madres, hermanas, amigas, etc., porque ellas así fueron educadas, y al reproducir este sistema se perpetúa la idea de la superioridad del hombre el cual sigue gozando de su jerarquía.

radica la dificultad de disgregar esta ideología para liberar la autonomía del cuerpo femenino.⁴⁸ Finalmente el tercer obstáculo es la idea de enfrentarse a ‘nuevas’ subjetividades y ‘nuevas’ sexualidades como lo es la sexualidad *queer*; la cual incluye una diversidad sexual que prevarica intencionalmente la idea hegemónica de la heterosexualidad. Cherríe Moraga usa al cuerpo como texto, “I watch myself for clues, / trying to catch up / inhabit my body / again” (*Loving* 41). La autora concibe el cuerpo como un objeto que se puede mover, escribir en él, vivir en él y sirve como historiador, el cual construye una identidad sexual independiente. El cuerpo femenino actúa dentro de la narrativa por y para mujeres como el depositario de las emociones, de las violaciones, de los deseos, del erotismo y del placer; al mismo tiempo, permite la exploración a nuevos deseos y placeres. Además la representación de lo femenino se puede efectuar por medio del recobro del cuerpo *despojado*, de su uso y de su erotismo. El cuerpo femenino se trastoca a un ente visible y lúcido. Recobro lo dicho por María Socorro Tabuena, “[...] sujeto-que-escribe retoma el cuerpo confiscado y lo desmitifica [...]” (*Mujeres* 65), lo cual nos expone a la mujer como dueña de su cuerpo y como forjadora de nuevas dinámicas sexuales entre el cuerpo- poder,⁴⁹ donde no existe la construcción social de (hombre/mujer) sino una diversificación de sexualidades que fluyen entre sí.⁵⁰

⁴⁸ Al hablar de cuerpo violentado me refiero a una violencia física, psicológica, verbal, sexual, etc.

⁴⁹ Cabe mencionar una vez más el concepto de Michel Foucault donde hace referencia al vínculo entre el cuerpo y el poder, donde el cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone, lo que genera a su vez una dinámica de cuerpos sometidos y ejercitados (el que penetra y el penetrado). *Historia de la sexualidad* vol. 1 De igual manera Rosanna Fiochetto en su libro: *La amante celeste* explica que la norma de comportamiento heterosexual puede ser definida como “la ortopedia conceptual” (Ivan Illich) del patriarcado, sobre esta idea se han establecido leyes, costumbres, educación, religión, todos los principios sociales que se apoyan en que el hombre y la mujer deben formar una unión y reproducir, garantizando así la reproducción de los roles en el plano social por medio de la educación de los hijos propios (11). La estructura patriarcal consolida el poder del hombre sobre la mujer, lo que lleva a crear una sexualidad *aceptada* como lo natural: la relación entre hombre y mujer. Las mujeres entonces son

2.7 Cuerpo – Queer

Si se elabora a partir de la diversificación de sexualidades se pueden establecer puentes que conecten estas ‘nuevas’ sexualidades con ‘nuevas’ intencionalidades femeninas,⁵¹ de este modo se abre el camino a ‘nuevas’ subjetividades las cuales representan una realidad más fidedigna de la mujer. En la década de los 80 Gloria Anzaldúa puntualiza que la identidad de la mestiza se conformaba a partir de una identidad bicultural, posteriormente esta biculturalidad se transforma en una multiculturalidad, “[t]hese radical multiculturalists seek to split open the fantasy of a monocultural nation, interrogate the history of internal and external colonialism by the U.S. government,...” (“The New” 203). En esta concepción se puede entender la necesidad de estudiar la identidad y la sexualidad desde un lente multifacético y pluritemporal porque, como seres humanos, estamos configurados por múltiples capas (al igual que una cebolla) que definen nuestra identidad. El concepto de cuerpo y sexualidad entonces también se puede y debe estudiar desde facetas plurales para dar paso a ‘nuevas’ ideologías. De ahí la necesidad de incluir al sujeto y cuerpo *queer*. Susana López Penedo, en su libro *El laberinto queer: la identidad en tiempos de neoliberalismo* (2008), explica que la teoría *queer* propone “La hibridación como única forma de resistencia contra las

las que están atadas a la normativa de la heterosexualidad, porque tienen como finalidad la preservación del poder masculino, el cual se alimenta de la sujeción de la mujer (Fiocchetto 12). Sin embargo, los tiempos han permitido que la mujer trasmute su finalidad y ahora la mujer se centra en la preservación de su propia intencionalidad y representación.

⁵⁰ Dentro de esta diversificación sexual hago hincapié en la sexualidad lésbica y la sexualidad queer. Angie Simonis Sanpedro explica que los textos que se identifican como lésbicos son aquellos que tienen una temática que implica la relación tanto sexual, emocional como erótica entre mujeres que pueden ser o no lesbianas. Además menciona “las categorías que manejamos son culturales y por lo tanto aprendidas. Se aprende también a ser mujer y a ser lesbiana” (242). Al final se puede deducir que la gama diversa de la sexualidad de cierta forma ha sido producto de lo pre aprendido y lo pre dispuesto.

⁵¹ Se retoma la intencionalidad de la que habla Judith Butler, “El cuerpo no es un fenómeno estático ni auto idéntico, sino un modo de intencionalidad, una fuerza direccional y un modo de deseo”.

ideologías homogeneizadoras” (19).⁵² La hibridación es el puente que conecta las diversas representaciones tanto *queer* como femeninas con sus disímiles sexualidades; de este modo, se construye un sistema plural de representaciones e intencionalidades. Cabe resaltar que el cuerpo no debe ‘encerrarse’ como algo inmóvil, el cuerpo también sufre transformaciones y con ello adquiere identidades múltiples. Entre los cambios del cuerpo López Penedo determina, “La construcción moderna del cuerpo concibe éste como propiedad del individuo y es aquí donde se hace la posible construcción del homosexual como tal” (172). Entonces el cuerpo deja su binarismo y se trastoca en pluralismo. Por ejemplo la identidad del travesti, del transgénero o del intersexo, todos ellos acaecen de cambios constantes, lo que da como resultado una identidad *queer* visible y fluida. Asimismo Butler explica, “The body implies mortality, vulnerability, agency: the skin and the flesh expose us to the gaze of others but also to touch and to violence” (*Undoing* 21). Esto conlleva a pensar en el cuerpo femenino y el cuerpo *queer* como depositarios de múltiples identidades, intencionalidades y acciones sexuales; además, se puede representar a estos cuerpos como vulnerables ante el deseo y ante la violencia. Esta ‘nueva’ identidad a la par permite la escritura desde el cuerpo *queer*, edificando así un discurso *queer* que ya no sólo representa a la mujer sino que incluye a otros grupos minoritarios que tienen que ver con condiciones genéricas. Esta identidad híbrida por lo tanto también se debe escribir desde una perspectiva híbrida incluyente que narre lo que estos cuerpos acaecen.

⁵² Asimismo López Penedo añade “La teoría queer incluye los estudios que plantean una interpretación materialista de las desigualdades existentes entre diferentes sectores de la sociedad, desigualdades que van más allá de la clase social, y que afectan también a otros aspectos de raza, la etnia y la sexualidad. Del mismo modo la teoría queer abarca los estudios que intentan legitimizar las sexualidades no normativas, mediante la teorización de un deseo y erotismo queer” (18).

En el libro *Escrituras torcidas* (2004), Alfredo Martínez define que el funcionamiento semiótico de la identidad *homosexual* quizá es un determinante a la hora de entender la inestabilidad del paradigma identitario (55). El autor expone que forjamos nuestras ideas sobre la sexualidad manejando metáforas/símbolos cuyos efectos no siempre resultan predecibles. La metáfora se convierte entonces en un medio retórico, un instrumento expresivo. Según Martínez, la metáfora hace comprensible lo desconocido (59). Continuando con el concepto de los símbolos y metáforas, las autoras recurren al uso de la metáfora para liberar al cuerpo de la mujer y para darle una identidad propia.⁵³ No obstante, la presencia constante de la narrativa y discurso normativo heterosexual, la mujer ha logrado abrirse un espacio dentro de la escritura, el cual ha sido posible a través de escribir desde la materialización concreta del cuerpo propio. El acto de la escritura a través de metáforas y de la estética del *despojo* desde el cuerpo femenino y el cuerpo lésbico-*queer* se observa en las narrativas de Emma Pérez y Rosina Conde, desde las cuales ambas escritoras conciben un espacio en ambos lados de la frontera México-Estados Unidos, para mostrarnos una (s) historia(s) y la(s) realidad(es) desde una subjetividad híbrida femenina por medio del cuerpo.

2.8 Emma Pérez: escritura desde un cuerpo violentado

La novela de Emma Pérez, *Gulf Dreams*, es una escritura desde el cuerpo femenino que representa la violencia de la cual es objeto. La autora utiliza el discurso del deseo y del erotismo para confrontar y evidenciar la opresión social y sexual de la mujer en la sociedad americana. El uso del discurso erótico y violento dentro del texto rompe

⁵³ Según Catherine Stimpson las estrategias de codificación dentro de un texto se realizan por medio del ocultamiento (uso de un idioma, un género y una ambigüedad con seudónimo masculino), o de una censura y un silencio interno utilizado por las mujeres identificadas como tales que escribían en culturas homofóbicas (250).

con las construcciones hetero-sexistas del sistema patriarcal. De igual manera se reapropia del cuerpo femenino como texto de la memoria y como objeto violentado. La novela relata la tormentosa relación emocional y sexual de dos mujeres sin nombre, que luchan por *despojarse* de las convenciones heterosexistas en las que conviven. Las dos amantes intentan mantener una relación amorosa y al final de la novela el intento resulta en un fracaso. Esto puede sugerir que sólo se trata de una relación carnal, basada en el deseo sexual, lo que a su vez representa la metáfora de reproducir la relación heterosexual tradicional: donde una mujer tiene el papel y función de hombre y la otra continúa con su rol femenino.

El cuerpo femenino funciona dentro de la novela como el depositario de la sexualidad así como objeto de las emociones, de las violaciones, de los deseos y de la escritura. En la novela se puede apreciar que se rompe la conducta ‘normativa’ al ser dos mujeres las que tienen relaciones sexuales consensuadas. La narradora desde el inicio es consciente de su sexualidad, sabe que desea sexualmente a una mujer: “I had come for her kiss” (*Gulf* 13). Se observa en la conducta de la narradora que su sexualidad no está centrada en el falo sino en lo femenino: el beso entre ellas y con ello se da un giro a la ‘intencionalidad’ de los personajes. Además la representación de lo femenino y de la sexualidad femenina se hace por medio de la recuperación del cuerpo y del deseo. A fin de abundar en ello, Baudrillard indica que:

En lo que respecta a lo femenino, la trampa de la revolución sexual consiste en encerrarlo en esta única estructura donde está condenado, ya sea a la discriminación negativa cuando la estructura es fuerte, ya sea a un triunfo irrisorio en una estructura debilitada. Sin embargo lo femenino está

en otra parte, siempre ha estado en otra parte: ahí está el secreto de su fuerza. Así como se dice que una cosa dura porque su existencia es inadecuada a su esencia, hay que decir que lo femenino seduce porque nunca está donde se piensa. (14)

Al no estar donde se debe estar según la normativa tradicional, lo femenino irrumpe en un tipo de seducción ‘desigual’ creando una sexualidad en este caso lésbica, lo que permite que la mujer adquiera conciencia y materialice el deseo de su cuerpo. Si se asume esta postura se puede mencionar que el fracaso de la relación amorosa entre las dos amantes radica en que las protagonistas no logran del todo *despojarse* de las convenciones tradicionales. No obstante el fracaso de la relación, lo relevante es la posesionalidad del cuerpo y su deseo. La protagonista siente un deseo erótico al conocer a la hermana de la amiga de su propia hermana, “I met her in my summer [...] It was a time when infatuation emerges erotic and pure in a young girl’s dreams” (*Gulf* 11). Lo femenino está en el deseo erótico de una mujer hacia otra mujer; además, lo femenino logra exhibir una realidad alterna, lo que Baudrillard considera como la existencia incongruente con respecto a lo femenino, porque una mujer no debe desear a otra mujer. Esta incoherencia arroja las siguientes preguntas ¿cómo se puede separar la materialidad del cuerpo y la función de género? Y ¿cómo se puede separar el deseo del cuerpo y del género? La respuesta la encontramos cuando la autora trasfiere la intencionalidad de sus personajes femeninos y resiste lo normativo por medio de la materialización híbrida de su cuerpo y de su deseo.⁵⁴

⁵⁴ La materialización híbrida consiste en aceptar que es un cuerpo de mujer, con deseo propio y un deseo sexual alternativo a lo heterosexual.

Es necesario construir un discurso de lo femenino y su deseo para poder romper con los estereotipos impuestos a la mujer y con ello liberarla del yugo falocéntrico. De esta manera se puede establecer un diálogo en el cual fluyen la(s) sexualidad(es) femenina y su identidad(es). Al respecto Judith Butler señala:

When the sex/gender distinction is joined with a notion of radical linguistic constructivism, the problem becomes even worse, for the “sex” which is referred to as prior to gender will itself be a postulation, a construction, offered within language, as that which is prior to language, prior to construction. [...] If gender is the social construction of sex, and if there is no access to this ‘sex’ except by means of its construction, then it appears not only that sex is absorbed by gender, but that ‘sex’ becomes something like a fiction, perhaps a fantasy, retroactively installed at a prelinguistic site to which there is no direct access. (*Bodies* 5)

Si se examina esta idea se puede sugerir que en la novela el sexo es una construcción que intenta proyectar distintos imaginarios de la subjetividad de la mujer por medio de su cuerpo. Por ejemplo, la protagonista a su corta edad ya tiene deseos sexuales y es consciente de ello, “I dream of her fingers brushing my skin, lightly smoothing over breasts, neck, back, all that ached for her. A fifteen-year-old body ached from loneliness and desire” (*Gulf* 12). Se puede observar que este deseo sexual es el despertar a la sexualidad de una adolescente y a la vez es la ruptura de lo que Butler llama la figura normativa y natural de lo que constituye una relación heterosexual (*Bodies* 93). Emma Pérez crea un nuevo significado para describir la sexualidad de sus personajes y liberarlos

de los estatutos de una sociedad tradicional. La protagonista de la novela es lesbiana, y además es consciente de ello.

El deseo se usa como lenguaje para conectar las emociones de la protagonista y al cuerpo que es el receptor de dichas emociones. La autora recurre al discurso del erotismo⁵⁵ y la seducción⁵⁶ para dar voz a la mujer lesbiana, y recuperar a la vez el cuerpo de la mujer. En este sentido, Tey Diana Rebolledo explica:

For Chicana writers, sexual politics in all of its forms, hetero- and homosexual, has been an important step towards healing the wounds of racism, homophobia, and marginalization. The ability to write the body and to write sexuality has been instrumental in giving Chicana writers an empowered voice. To become whole, they must be able to seize the voices that articulate the shame, the secrets. (*Women* 183)

Emma Pérez al exhibir el sufrimiento y rechazo que acaece la protagonista del texto, pretende curar las heridas causadas por la violencia hacia la protagonista, la cual se puede percibir como la mujer Chicana lesbiana en general. Una de las forma de lograr la recuperación y la sanación de las heridas es liberando al cuerpo y *despojando* al sujeto social de toda normativa pre-establecida y pre- aprendida para permitirle que sea el sujeto quien decida su ‘intencionalidad’. Es relevante señalar que el cuerpo femenino por años

⁵⁵ Defino al discurso del erotismo como: el uso de la sexualidad a través del cuerpo femenino para liberar y definir los deseos sexuales de la mujer en un texto.

⁵⁶ Baudrillard explica que la seducción es un juego sexual y un juego de signos. Además la seducción funciona como forma irónica y alternativa, que rompe la referencia del sexo, y da paso al juego y al desafío (27).

ha sido encapsulado en roles de género pre- establecidos por el sistema patriarcal,⁵⁷ por lo que es necesario hacer lo que sugiere Margo Glantz:

Descolocarse es evitar quedarse perpetuamente en un solo sitio [...] nunca se está de un lado definitivamente, no tanto porque osciles entre varias opciones sino porque estás constantemente cuestionando el lugar donde estás para que no te etiqueten y estereotipen. (En Lorenzano “De la amorosa” 1)

La protagonista de la novela intenta recuperar el cuerpo femenino construyendo nuevos imaginarios y con ello evita silenciar sus deseos, “To see her eyes envelope mine. I had to remember their color. [...] I had to know that I had not invented her for dreams” (*Gulf* 12). La protagonista precisa darle participación y voluntad a su cuerpo, a su mente y a su consciencia, de esta forma se reconstruye como mujer completa. De esta manera utiliza al cuerpo como pergamino y el deseo como texto para plasmar en él lo que le acaece, de ahí que el cuerpo le indica a la protagonista que la chica que le gusta no es una entelequia en sus sueños, sino que es real.

Carla Trujillo plantea, “[t]he majority of Chicanas, both lesbians and heterosexual, are taught that our sexuality must conform to certain models of behavior. [...] we, as women, are taught to suppress our sexual desires and needs by conceding all pleasure to the male” (*Chicana* 186). No obstante, la presencia de esta educación hermética que recibe la mujer Chicana, la autora usa al cuerpo para describir y confrontar los abusos que padece la mujer Chicana. De esta forma desafía la idea de la supresión

⁵⁷ En este caso las protagonistas son mujeres norteamericanas con orígenes mexicanos, Pérez otorga voz y agencia a estos sujetos sociales, y responde a lo que Octavio Paz propone “La norteamericana oculta o niega ciertas partes de su cuerpo –y, con más frecuencia, de su psiquis: son inmorales y, por lo tanto, no existen --. Al negarse, reprime su espontaneidad” (41). Por medio de los personajes la autora cuestiona lo antes mencionado por Paz y muestra la capacidad de la mujer para aceptarse y para existir.

sexual que debe obedecer la mujer y se posesiona de su cuerpo y de su deseo. Emma Pérez usa el discurso erótico⁵⁸ para exhibir la objetivización y cosificación de la mujer y de este modo quebrantar el discurso dominante. Con ello la mujer autora logra evidenciar un cuerpo femenino violentado y utilizado, y al mismo tiempo se revela una sexualidad reprimida. Esto lo vemos cuando la familia utiliza a la amante de la protagonista para pagar la deuda que se tiene en el mercado:

The clerk [...] harassed her [...] He refused to add the thirty-three cents to her family's account [...] She argued with him, then pleaded. Finally, the store manager, [...] stepped up to the check-out stand. His eyes swallowed firm, young breast. Her smile convinced him. [...] she had begun payment with a smile. [...] His hand moved across her back, finding a heart-shaped ass. (*Gulf* 24-25)⁵⁹

Emma Pérez recrea la escena de abuso sexual de una manera muy erótica, casi como si fuera un acto sexual consentido y deseado. El lenguaje enmarca la actitud de juez de la protagonista, la cual no acepta la situación, “I judge her. I would continue to judge her until I stripped for men whose power robbed my integrity” (*Gulf* 25). Entonces por un lado se tiene un acto de violación y por otro un acto de resistencia. Asimismo Pérez manipula el uso del cuerpo femenino y del discurso erótico no sólo para mostrar el abuso; sino también para crear estrategias de lucha. Al recrear la escena de manera sensual la autora está proponiendo un “nuevo” discurso en el cual la sexualidad femenina ya no puede estar encerrada en una estructura a la que Baudrillard considera de discriminación

⁵⁸ Retomo la idea del discurso erótico como: el uso de la sexualidad a través del cuerpo femenino para liberar su propio deseo, y en este caso denunciar el abuso sexual del que es objeto el personaje.

⁵⁹ La protagonista habla de la chica de la cual está enamorada.

negativa. La estrategia de Emma Pérez es exagerar al máximo el discurso masculinizado de la sexualidad depositado en el cuerpo femenino y de esta forma logra fragmentarlo y cuestionarlo abiertamente.

Así, Tey Diana Rebolledo indica que la Chicana propone en sus textos parámetros alternativos, en los que la mujer puede llegar a ser autosuficiente e independiente, la mujer se convierte en una *troublemaker*; deja de ser ‘buena’ y ‘pura’ para ser la chica *mala* y con ello se apropia de su cuerpo e identidad (*Women* 189). La protagonista es, pues, una chica *mala*; mientras espía a su amada cuando está en la oficina del gerente y éste está abusando de ella; la protagonista misma imagina una relación sexual entre ambas, “But it was I who kissed her eyes and she who licked my nipples with her tongue” (*Gulf* 25). La autora invierte el discurso y usa el erotismo para evadir la realidad, y de esta manera separa al objeto del imaginario, el objeto es la mujer abusada, y el imaginario es su fantasía sexual. La protagonista toma el discurso del opresor y lo substituye por un discurso de resistencia. Al ser la protagonista dueña del deseo, se apodera del discurso y lo hace propio, “We became enraptured, entrapped, addicted to each other’s eroticism” (*Gulf* 28). De esta manera ambas son dueñas de su propio deseo, de su cuerpo y de su discurso.

Ellie Hernández explica que para Emma Pérez el deseo es una construcción histórica, es un discurso, es una represión, incluso es fascista, en sus formas coloniales (155). Si el deseo es una construcción, entonces la exaltación de éste es parte de él mismo. Igualmente, la violencia también tiene una función relevante dentro del discurso de la sexualidad de la novela. Se puede argüir que la mujer es un objeto sometido porque es un cuerpo al que penetran, entonces la mujer es objeto de transgresión al hacer el acto

sexual sin su consentimiento. Por lo tanto se tienen dos vertientes del discurso erótico uno, como acto de violencia y dos, el erotismo como acto violentado.

De igual forma cabe resaltar el rol del discurso del erotismo violentado como crítica y deconstrucción de la subjetividad masculina. La mujer también es dueña de su cuerpo y por ende es poseedora de su deseo. Ante lo cual Judith Butler apunta:

[1]a teoría feminista ha asumido que existe cierta identidad, entendida mediante la categoría de las mujeres, que no sólo introduce los intereses y los objetivos feministas dentro del discurso, sino que se convierte en el sujeto para el cual se procura la representación política. Pero *política* y *representación* son términos que suscitan opiniones contrapuestas. Por un lado, *representación* funciona como término operativo dentro de un procedimiento político que pretende ampliar la visibilidad y la legitimidad hacia las mujeres como sujetos políticos; por otro, la representación es la función normativa de un lenguaje que, al parecer, muestra o distorsiona lo que se considera verdadero acerca de la categoría de las mujeres. (*El género* 45-46)

Si se parte de esta explicación se puede inferir que la protagonista se vuelve sujeto del objeto del discurso violentado. Asimismo se usa al cuerpo para escribir sobre él y en él un acto sexual que denota la realización de una sexualidad ‘distinta’, una sexualidad lésbica. Se debe tener en cuenta que no necesariamente las relaciones homosexuales entre mujeres deben o son violentas. Además, cabe resaltar que pueden existir actos pasionales sumamente ‘violentos’ que no necesariamente se identifican como actos de agresión. Por

ejemplo, en el texto se observa que la protagonista y “her” mantienen una relación física enardecida:

I bit her tongue. Maliciously, I bit again, harder. Her hand, stroking my hair, clenched a fist, and yanked hard. My head jerked back, blood trickled from her wound to my bottom lip. She wiped the blood with her thumb, confused, injured, but not angry. (*Gulf* 108)

Esta escena representa un encuentro sexual y, a la vez un acto de pasión desmedida entre las amantes. El lenguaje es llevado a los límites de la violencia; sin embargo, las emociones de ambas no explotan como para dar por terminada la relación. La relación sexual entre ellas es lo que Cheryl Clark interpreta como un acto de resistencia ante la sociedad capitalista, misógina, racista y homofóbica en tiempos modernos (128). Se considera un acto de rebelión porque es una relación lésbica y “her” está casada, lo que se podría sugerir como una distorsión de lo que se entiende como norma.⁶⁰

Igualmente Pérez procura romper con los estereotipos impuestos a la mujer Chicana. Ahora la mujer Chicana es ella misma, no importa si es *puta* o si es *virgen*, la diferencia es que la mujer escoge qué papel quiere representar y también adquiere su propia intencionalidad. En este sentido, Aimee Carrillo Rowe indica:

The subject must respond to the hailing because she recognizes that it is she who is called. Whether she chooses to run from the police officer, or turn to face her; whether she complies or rebels, who she is constituted in her recognition that she has been hailed –her recognition of that *she* is the subject of this hailing. (26)

⁶⁰ Menciono el verbo ‘está’ casada en vez de ser casada, porque dentro del texto el matrimonio de ‘her’ es una condición que le permite fragmentar el *estatus quo* de la idea del matrimonio tradicional. Y de este modo se transgrede y diversifica la idea de matrimonio *per se*.

En la narrativa la protagonista no es la ‘niña’ sumisa, invisible y callada que se esconde para no enfrentar sus problemas. La protagonista escoge reconocerse como una entidad propia y completa y de ahí surge su representación. Ejemplo de ello es que cuando a la protagonista la empieza a hostigar un niño de la escuela, ella opta por romper con el silencio e intenta parar la agresión denunciando el suceso:

I hear his voice two rows behind me. He grumbles in that same irritating tone, a tone filled with sexual insolence. [...] If I race home, he and his friends will follow. I heard my name, I hear his voice. [...] I complained to my mother, to my friends Josie and Susie, but not one listened. (*Gulf* 38-39)

La protagonista a la edad de nueve años empieza a cuestionar y a exigir que se le escuche, ella representa un sujeto vivo al igual que el niño que la acosa. De esta forma la autora empieza a crear una conciencia de activismo ante el hermetismo de la sociedad dominante y de las costumbres tradicionalistas de una comunidad machista como la comunidad Chicana.

Emma Pérez, a través de su narrativa, pretende redimir la sexualidad de la mujer lesbiana para así brindarle visibilidad dentro de la sociedad americana. Esto es posible a través de la apropiación de una nueva entidad: la de mujer autónoma. Una vez fragmentado o eliminado el estereotipo de la “mujer regida a la voluntad del patriarca” se recurre a la recuperación del cuerpo para lograr ser un individuo independiente. Tey Diana Rebolledo apunta:

The negative cultural stereotypes placed on mujeres andariegas result from a patriarchal culture that wills women to be passive, self-denying, and

nurturing to others. And women who walk the streets can be demanding, self-satisfying, and worse, perhaps they don't need a man. (*Women* 183)⁶¹

Al ser un ser independiente la protagonista sabe con certeza quién es y qué quiere; ella es una mujer lesbiana que logra redimirse, “The way I love you remains an act of language. Words, narrative, myth –all my dreams convey the way I would have loved you” (*Gulf* 137). La protagonista no sólo recupera su cuerpo y su deseo sino también la escritura como parte de su identidad.

2.8.1 Estética del *despojo* y el cuerpo en *Gulf Dreams*

Para Emma Pérez, el cuerpo no sólo representa el discurso de una sexualidad ‘disímil’ lésbica dentro de la novela. También éste significa un espacio en blanco para poder re-escribir la Historia. En el artículo “The Technology of Gender”, Teresa de Lauretis (1987) resume algunas características del género y señala:

El género es una representación y una construcción; La cultura occidental y la alta cultura es el resultado de la historia de la construcción de género; El género no sólo es el efecto de las representaciones de género, sino de su reconstrucción, de lo que queda ausente en el discurso, o aquello que podría desestabilizar cualquier tipo de representación de género. El género es un sistema de exclusión-inclusión. (3)

De la misma forma, Luce Irigaray⁶² indica que nuestra época pretende desconocer la regresión de la cultura sexual, la cual es controlada por el orden patriarcal. Irigaray declara que este desconocimiento puede servir para liberar las potencias subjetivas en los

⁶¹ Tey Diana Rebolledo explica el término andariega como mujer que camina libre, que piensa, que es dueña de sí misma y que toma sus propias decisiones.

⁶² Irigaray señala que el estatuto de la diferencia sexual está vinculado al de nuestra cultura y sus lenguajes.

sistemas de intercambio, los medios de comunicación y creación (*Yo* 14). Entonces en este sistema de ‘exclusión-inclusión’ es necesario generar un espacio para re-escribir las intencionalidades híbridas modernas. Este sistema también permite frenar y cuestionar la reproducción de los modelos genéricos tradicionales y se escribe desde otra perspectiva. La estética del *despojo* funciona entonces dentro del texto como la metáfora de la cebolla, se van desembrando las capas para llegar al corazón. Las capas en el texto son la historia y representación que se ha implementado de la mujer a través de los años. Al ir quitando cada una de ellas se va generando una nueva identidad y se escribe desde el cuerpo materializado de la mujer. Emma Pérez en su texto exhibe la problemática de identidad, de raza y de sexualidad que acaece la protagonista, una chica Chicana que quiere encontrar su ‘intencionalidad’ y por medio de ella dar voz al resto de mujeres que han sido olvidadas y silenciadas.

El concepto de raza se presenta a través del color de la piel de la protagonista. El cuerpo se convierte en receptor de los actos de discriminación que sufre la protagonista ante la raza dominante la protagonista es consciente de la diferencia de razas por el color de su piel y por ese motivo no se siente parte de la familia:

As a young woman of fifteen [...] I didn’t recognize love. In a town where humidity breed hostility, I memorized hate. Bronze in the summer with hair and eyes so light that I could pass through doors that shut out my sisters and brother. Their color and brown eyes, I envied. I grew to resent the colors that set me apart from my family. [...] I took a butcher knife, sat calmly, sadly, [...] threatening to slice away at tanned skin. (*Gulf* 15)

La niña prefiere cortarse la piel que es parte relevante del cuerpo; primero para no sufrir más discriminación y después para poder sentirse que pertenece a algo. El pensamiento de cortar, de desprenderse de la propia piel es un acto de resistencia a la colonización y a la vez, es una crítica a la sociedad intolerante. Asimismo, es un intento de *despojarse* de la representación normativa de la clase dominante. Cabe resaltar que la protagonista intenta ‘borrar’ su color y así se *despoja* de una de las capas que la cubre. Ellie Hernández explica que la novela de Emma Pérez es una confrontación a la sexualidad de la Chicana, pero a la vez es una forma de ruptura con la experiencia colonial. Además este efecto está presente dentro de la estética de la historia y la cultura Chicana (155). Esta ruptura también representa la recuperación del cuerpo femenino como entidad tanto étnica como sexual, “It was as if they understood that she and I were alike in some off-colored way” (*Gulf* 24). La protagonista al deshacerse de una ‘capa’ logra aceptarse a sí misma como es y a la vez se sitúa de manera visible en la sociedad.

Otra capa que necesita ser revelada es la de la sexualidad. El personaje protagónico salta de la niñez a la adolescencia de manera abrupta, lo cual le sirve para posesionarse de su cuerpo y esto conlleva a enfrentarse a su sexualidad, “For months, soft curls have begun to poke through underware. I’ve wanted to shave, assuming I shouldn’t. But, in the night once, I snuck a razor into bed to slice tender skin, leaving a scar” (*Gulf* 40), este pequeño acto de rebelión simboliza el intento de posesionamiento del cuerpo por parte de la protagonista que aún es una niña. La autora más que violentar el cuerpo toma conciencia de su parte genital y, al cortar el vello púbico que simboliza el paso de niña a mujer, se *despoja* de la idea que el cuerpo femenino es una entidad nula. Es la mujer la que debe decidir qué hacer con su cuerpo y por ende, con su sexualidad. De igual manera

se irrumpe la idea del buen comportamiento al escribir desde el sexo, para despertar la ‘espontaneidad’ que, como se había dicho, Paz menciona como ausente. Si se retoma la idea de Rebolledo en la cual la chica sumisa y buena se transforma en *malportada*, se puede sugerir que la protagonista empieza su despertar desde una edad muy temprana y comienza a *malportarse* para adquirir su agencia. A los quince años ya estaba enamorada de una mujer; además, sabía cómo se tenía que comportar dentro de la sociedad para no ser castigada o señalada, “At fifteen, I didn’t hate boys [...] I choose an outsider [...] In two years together through daily phone calls [...] and obligatory kisses, I refused to let him inside” (*Gulf* 20). Es la protagonista quien elige con quién salir y es ella misma quien opta por no tener relaciones sexuales con el chico. Emma Pérez le brinda agencia a la mujer y de esta manera se construye una nueva subjetividad femenina: la chica *mala* dueña de sí misma.

La acción del *despojo* también se ve representada a través de la culpa, la cual deja de ser relevante para la protagonista. Tey Diana Rebolledo alude que la narrativa de la voz Chicana refleja cierta culpa, esto es al rebelarse ante las instituciones culturales previamente establecidas (*Women* 192). Ello está presente en la novela de Pérez, empero el sentimiento de culpabilidad es efímero. La protagonista después de salir del pueblo se va a Los Ángeles e intenta empezar una vida nueva sin “her”. No obstante la intención de escapar, el recuerdo de “her” siempre la seguía, por eso empezó una vida sexual muy activa lo mismo con hombres que con mujeres, “I began to live a life of guilt and vice” (*Gulf* 72). Sin embargo, esta liberación sexual la ayuda a encontrarse a sí misma y a *despojarse* del sentimiento de culpa. El lenguaje del cuerpo por medio del erotismo fractura la identidad de la protagonista y a la vez desgasta el cuerpo, va a la zona más

oscura y revitaliza su existencia, “Desire for her exhausted me [...] I lie awake at night, wondering, asking myself why I couldn’t stay, or why she couldn’t come with me” (*Gulf* 157). Al no existir la conciencia de culpa, Emma Pérez siente la necesidad de representar activamente la sexualidad liberada, en este caso de la mujer lesbiana Chicana, para abrirle un espacio dentro de la Historia.

Indistintamente, Emma Pérez recrea un juego seductor el cual, de acuerdo a Jean Baudrillard, “La seducción opera también bajo la forma de articulación simbólica, de una afinidad dual con la estructura del otro –el sexo puede ser resultado por añadidura, pero no necesariamente” (45). A través de esta idea se puede inferir que la seducción es un truco que permite un combate entre el débil y el fuerte, sin llegar al sexo; en otras palabras, sin llegar a la dominación total, pero sí a la imposición de uno contra el otro. Cabe señalar que el juego aquí se da entre dos mujeres y este acto desarticula el discurso heterosexual; justificadamente, reproduce las relaciones de poder entre un hombre y una mujer. Los personajes dentro del texto juegan con el cuerpo, con las sensaciones eróticas y dejan un discurso escrito en la piel. La protagonista no sólo se comunica con la voz, sino que permite que su cuerpo hable de manera directa:

I want her, I want to undress her [...] I want her body on mine so I can coast my hands down her back to caress her ass. She wasn’t embarrassed when I spoke boldly [...] we had this language of desire to frustrate, to satisfy. Language arouses her. I greet pleading in her eyes. (*Gulf* 123)

La autora utiliza la lengua que pasa a la palabra y luego a la escritura para luego descargar en el cuerpo desnudo su sexualidad en plenitud. La protagonista ya no tiene límites para expresar de manera franca y casi brutal su deseo; ya es una mujer libre tanto

en su mundo de sueños como en su mundo consciente. Esto se logra por medio de *despojarse* de convenciones remotas implementadas por un sistema patriarcal, en el cual su función era la de suprimir la representación femenina y con ello preponderar el *estatus quo* hegemónico.

El texto de Emma Pérez se puede describir como una escritura a partir del cuerpo no sólo liberado sino materializado y consciente de su identidad; identidad que no puede ser etiquetada como una sola, sino es una identidad múltiple que al igual que una cebolla consta de diversas capas que definen su esencia. Del mismo modo Emma Pérez recupera el cuerpo, lo *despoja* de la ‘cosificación’ y encasillamiento del que ha sido objeto y le permite manifestar su entidad propia. La recuperación del cuerpo dentro del texto es posible al revelar lo que hay debajo de cada capa de su piel, su identidad étnica, su identidad sexual y su identidad social. La narradora corta su piel y su vello púbico, y con ello expone de manera directa quién y qué es ella. Al recuperar su cuerpo, su sexualidad y su intencionalidad no sólo recobra la voz de la protagonista; conjuntamente, recobra la voz del cuerpo femenino, en este caso la voz y cuerpo de la(s) mujer(es) Chicana(s).

2.9 Rosina Conde: escritura desde un cuerpo femenino violentado y un cuerpo *queer*

El texto de Rosina Conde, *En la tarima*, no es una novela tradicional. El texto consta de una serie de viñetas las cuales se escriben desde el cuerpo femenino y el cuerpo *queer* que representa la realidad cotidiana, sexual y violenta que padece la mujer y la comunidad *queer* fronteriza. El libro está compuesto por viñetas cortas y rápidas que exteriorizan de manera pública la vida de hombres y mujeres que residen y trabajan en Tijuana, la ciudad de México y otros espacios del territorio nacional. Uno de los espacios que Conde representa es la avenida Revolución, el cual recrea como un espacio popular

carente de circunspecciones y deja al descubierto la práctica cotidiana del comercio sexual de mujeres y hombres. Por años se ha manejado la idea de la prostitución como uno de los trabajos más antiguos del mundo, el cual se ha desempeñado principalmente por la mujer. Sin embargo, en los años recientes (al menos de forma pública) la prostitución masculina se ha visibilizado y ha ido en aumento; lo cual desestabiliza el *estatus quo* de la sociedad tradicional conservadora. La sociedad patriarcal, en este caso mexicana, establece que es el hombre heterosexual el que tiene el control de las políticas sexuales instituidas, dejando ver que el dominio de la sociedad está manipulado desde una perspectiva política sexual patriarcal tradicional.⁶³ Rosina Conde como mujer autora de-construye esta ideología política y en su texto cuestiona la política establecida, a la vez que subraya la existencia de la violencia doméstica y el comercio sexual como actividad cotidiana y, como aporte económico de la ciudad. Estas actividades públicas y privadas de la comunidad desenmascaran identidades sexuales alternas a la normativa de hombre-mujer. La mujer autora rememora la violencia de una forma tan natural y tan cotidiana, que provoca que nadie la perciba. Tal y como pasa en la vida real, la transgresión reside en el silencio de los hogares y es abrigada en el lecho del matrimonio. De igual manera, la mujer autora exhibe en una tarima la creciente germinación de una identidad *queer* marginal que cohabita con la mujer que también se puede considerar parte de un grupo marginal.

El texto, de Rosina Conde, está dividido en diez viñetas, para este estudio me enfocaré en dos viñetas en particular: “Viñetas revolucionarias” y “Sonatina”, empero es

⁶³ Por tradicional me refiero a una sociedad que es delineada y observada por el sistema patriarcal, el cual que impone que la base de toda sociedad debe ser la familia (padre-madre-hijos). Además las políticas e instituciones oficiales están diseñadas para continuar con esta base.

relevante señalar que las otras narraciones son igual de significativas porque en ellas se observa de manera directa e indirecta la violencia naturalizada de que es objeto la mujer. Lo anterior se presenta desde la primera viñeta del texto, “Por alguna circunstancia” debido a que exhibe lo que Celia Amorós nombra “una violencia naturalizada” pues la mujer es humillada, golpeada y abusada sexualmente en su entorno familiar.⁶⁴ La mujer autora hace hincapié de la situación ‘real’ de la mujer promedio en la sociedad mexicana, en este caso fronteriza. La mujer de acuerdo a la sociedad patriarcal debe acatar los estatutos ya preestablecidos y su ‘deseo’ o ‘voluntad’ está en la espera del mandato del marido o del hombre para actuar. La mujer presente en esta narración es Rita, el personaje central, ella se mantiene en un círculo de maltrato en donde se disfraza una aceptación y armonía relativa, “Entonces me di cuenta de que no lo quería, que me había casado por temor a la soledad futura, a los asedios de los hombres y las presiones de mis padres...” (*En la tarima* 9). La mujer se convierte en un objeto moldeable para satisfacer los ideales del ‘otro’ y para cumplir ante la sociedad. La mujer autora, a través del cuerpo de Rita, narra la verdad de ésta, “Me daba cuenta que estaba envejeciendo a los veintiocho, que me encontraba ajada de la cara y unas profundas ojeras contrastaban con la blancura de mi piel” (*En la tarima* 10). El cuerpo materializado se convierte en la voz de Rita, un cuerpo viejo a los veintiochos años, en el cual se escribe su circunstancia. De igual modo denuncia lo que Rita no puede, “Entonces Eraclio me pateó soltando un odio contenido de muchos siglos. Yo me hacía un ovillo en el suelo tratando de no gritar. Lo dejé hacerlo. Me violó desesperado por atrás...” (*En la tarima* 11). A la par de la violencia física en este caso existen también otros mecanismos ideológicos, sociales y

⁶⁴ Celia Amorós indica, “La violencia contra las mujeres en nuestra sociedad se presenta de forma cotidiana como un conjunto de anécdotas y de experiencias: emergen a título de noticia los casos más espectaculares” (39).

culturales que mantienen oprimida a la mujer; por ejemplo, la institución del matrimonio la cual funciona como un encerramiento sin escapatoria. La violencia se abriga y se justifica en los brazos del “sagrado matrimonio” que inutiliza o inmoviliza la identidad de la mujer, pues su obligación es anteponer su función como esposa antes sus necesidades y deseos personales. La autora desde el inicio del texto no deja ver el cuestionamiento a este *lazo sagrado*; y además, intenta establecer el empoderamiento de la mujer por medio del libertar al cuerpo femenino, “[m]e levanté sacudiéndome la falda; me puse los calzones, y salí para siempre” (*En la tarima* 11). El acto de levantarse y sacudirse es un acto de *despojo*, el personaje trata de borrar de manera física y metafórica lo que ha vivido y lo que ha aprendido y, por medio de su cuerpo materializado y activo pretende recobrar su voluntad y romper con el ciclo violento normativizado en el que cohabita. Este primer texto es relevante porque nos brinda el marco de la ‘violencia normativizada’ y nos permite entender las narraciones aquí estudiadas.

Ahora bien, Rosina Conde en el texto “Viñetas revolucionarias” presenta a Tijuana como un espacio fronterizo, entre Tijuana -San Diego, estratégico donde los personajes del texto comparten espacios físicos, imaginarios e intersticiales para intercambiar ‘favores’ sexuales ya sea entre hombre y mujer o entre personas del mismo sexo. La mujer autora recurre al uso del cuerpo materializado y le da una función primeramente sexual para así escribir desde el cuerpo-objeto su(s) historia(s). Además lo anterior ocurre casi siempre tras la cortina o en la oscuridad, “Las diminutas lucecitas de los tacones empiezan a centellar en la completa oscuridad...” (*En la tarima* 41) la oscuridad ayuda a crear una lasitud y casi nerviosismo al encuentro sexual de los personajes. De igual modo se establece la línea de lo lícito versus lo ilícito o si lo

queremos llamar de lo normativo versus lo ‘diferente’. De esta manera la mujer o el hombre se transforman en un cuerpo-objeto que se canjea por dinero y con ello se recrea un sistema económico de servicio y consumo, en el cual la identidad de las personas se pierde para sólo ser identificados como cuerpos-objetos que son utilizados dentro del servicio sexual. Rosalinda Fregoso asevera, “[...] los efectos de la economía global impactan mayormente a las comunidades más vulnerables ‘al pobre’ y a la mujer tercermundista, que se convierten en presa fácil de la explotación laboral” (*Mexicana* 7). Fregoso hace referencia a Ciudad Juárez donde el blanco, en su mayoría, es la mujer que trabaja en la maquila; no obstante, en Tijuana se puede apreciar que además de ser la mujer la que se usa como cuerpo-objeto sexual también la comunidad *queer* es confinada a este contexto, y la prostitución es sinónimo de ‘maquila’. De acuerdo a Fregoso, “[...] la mujer que trabaja en la maquila se representa como una víctima atrayente al abuso, lo que la convierte en un sujeto vulnerable” (*Mexicana* 9). Esto conlleva a sugerir entonces que la mujer u hombre que trabaja en la prostitución también es víctima del abuso y de la violencia. Lo cual produce que el ciudadano social sufra de pérdida de la identidad y de la estabilidad social y emocional dejando al descubierto el comercio de cuerpos utilizados exclusivamente como objetos sexuales. Judith Butler explica, “[...] significa que en parte cada uno de nosotros se construye políticamente en virtud de la vulnerabilidad social de nuestros cuerpos –como lugar de deseo y de vulnerabilidad física, como lugar público de afirmación y de exposición” (*Vida* 46). La cita deja ver que la manipulación y construcción del cuerpo físico y social queda vulnerable a la violencia normativizada que coexiste. Rosina Conde presenta a mujeres y hombres que trabajan dentro de la prostitución y como strippers e intercambian favores sexuales por dinero lo que conlleva

a que se genere una doble moral. Por un lado la hegemonía heterosexual se muestra como hipócrita, ya que se niega a aceptar su participación dentro del intercambio de favores sexuales y por otro lado esta primacía se presenta como abusadora, debido a que ésta es la que genera este tipo de trabajo. Verbigracia de esta conducta se refleja con el personaje del cantinero, Zarina una prostituta, que le dice al cantinero, “Uy sí, muy puritano el ruco. Pero bien que vive de nosotras” (*En la tarima* 44). Aquí se hace referencia al dueño del bar donde trabaja Zarina: a este hombre no le gustan las prostitutas; sin embargo, comercia con ellas para obtener su beneficio económico.

Por medio del intento de valorización y recuperación de las voces de esta comunidad sexual suburbana, donde cohabitan las trabajadoras sexuales, los travestis y homosexuales, la mujer autora procura restaurar la dignidad del ambiente urbano de esa área de Tijuana e intenta darle agencia a los sujetos sociales que han sido objetivizados e ignorados por la misma ciudad. Esto es posible a través de la escritura desde el espacio ‘oculto’ de sus cuerpos-objetos. A su vez es necesaria la exposición de esta comunidad para lograr una visibilidad. Judith Butler alude, “[...] cuando hablamos de ‘mi sexualidad’ o ‘mi género’ tal como solemos y debemos hacerlo, estamos refiriéndonos sin embargo a algo complejo [...] algo que no poseemos[.]” (*Vida* 50). Y es esta desposesión lo que hace posible la sobrevivencia de los personajes ante la trasgresión que sufren y también logran una visibilidad y representación ‘real’. Ellos son lo que los otros quieren y fantasean que sean; por ejemplo, el personaje de Virgen, un hombre travesti homosexual, se amolda a lo que su cliente Pablo desea, “[e]staba nerviosa. Pablo vendría a verla y habría que ser sensualmente bella,...” (*En la tarima* 36). Aquí se puede observar que el deseo de Virgen, como homosexual queda silenciado y tiene que transformarse en

‘ella’ para obtener la atención de Pablo, “Habría que bajar lentamente la escalera, apretando las piernas sin ver al público; con la cara en alto, muy alto, cruzando las rodillas para esconder aquello con los muslos, dar la vuelta por el escenario a lo sumo tres veces jugando con el cabello y volver a subir marcando el paso con las caderas. A él le gustaba así: sexy e ingenua...” (*En la tarima* 36). El deseo sexual entre Virgen y Pablo queda encubierto bajo el disfraz de Virgen y de esta forma Pablo puede mantener la imagen de hombre heterosexual ante la sociedad. Esto deja a Virgen desposeída de su identidad y de su cuerpo porque es necesario ‘ocultarlo’ y a su vez queda expuesta como sujeto social ‘diferente’, el cual puede ser y es rechazado.

De igual forma, la mujer autora escribe desde el cuerpo de la comunidad *queer* que coexiste en los bares de la avenida Revolución y dentro del recinto oscurecido se crea una fantasía que representa el deseo sexual y las políticas sexuales nacientes donde el hombre es atraído por la idea de lo exótico y de lo diferente. Edward Said explica, “[...] el oriente fue casi una invención europea y ha sido desde entonces un lugar de romance, donde lo exótico comienza, evocando memorias y paisajes que representan experiencias remarcables. Y ahora esto ha empezado a desaparecer” (*Orientalism*1) No obstante, la idea de que lo exótico es referente de lo oriental, lo *exotizado* se trasmuta a lo ‘latino’. Etiquetar o categorizar al sujeto en este caso al hombre *queer* como exótico es necesario para disfrazar que el hombre heterosexual se sienta atraído por ‘el otro’ que también es hombre; por ejemplo, el personaje de Lyn se describe, “Era una diosa, extravagante: luces, miradas y música eran exclusivas para su danza y su destello. Unos ligeros movimientos tahitianos insinuaban su sensualidad de extraña deidad, mientras los platillos trataban de sonar la más chino, japonés u oriental posible” (*En la tarima* 36). La

idea de ser una deidad extraña y casi china o japonesa permite que sea cuerpo-objeto de deseo viable para el hombre dominante, “Los *marines*, recuperaban el habla, gritaban *more!, more!*, desesperados, alargando los brazos hacia la pista, tratando de tocar las nalgas de Lyn...” (*En la tarima* 37). Este comportamiento deja entrever que el hombre ‘blanco’ dominante desahoga su deseo sexual reprimido, y a la vez no pierde su supremacía como ‘hombre’ porque se comporta como un macho viril y sexual.

Paralelamente al convertir a la mujer prostituta y al sujeto *queer* prostituto en ‘el otro’ se puede disculpar el abuso y la humillación de éstos por parte de la sociedad dominante, debido a que carecen de valor social. Los personajes dentro del texto son sujetos sociales castigados por dedicarse a la prostitución y por ser ‘diferentes’. Zarina, la prostituta se siente asqueada de tener que estar, “[...] enseñando la panocha a los borrachos”; no obstante del asqueo, se sube a trabajar, “En la primera vertiente del salón, Zarina encontró a un vaquero viéndola [...] con la boca abierta y musitando *mamacita...*” (*En la tarima* 45). Se observa que la mujer al igual que el sujeto *queer* son desposeídos de identidad y se les trata como cuerpo-objeto de servicio. En este caso el vaquero no busca al sujeto *queer* para satisfacer sus deseos sexuales, empero usa a la mujer y a su cuerpo como objeto. Judith Butler menciona, “[...] las prácticas heterosexuales no son lo mismo que las normas heterosexuales” (*Deshacer* 282). Elaborando sobre este concepto se puede argüir que si la norma prohíbe el amor entre personas del mismo sexo, entonces se recurre a la fantasía, a lo oculto y a lo prohibido para llevar a cabo la saciedad de los deseos sexuales dentro de las prácticas entre heterosexuales que se consideran ‘diferentes’. Entonces el personaje del vaquero perpetúa la norma aunque la práctica sea clandestina. Por otro lado, hay hombres que no siguen la norma ni la práctica y al ser

descubiertos tienen que huir o negar el hecho. Por ejemplo, el personaje de la Darling es un hombre vestido de mujer el cual es besado por otro hombre, “Alta e impotente, la Darling meneaba ahora las plumas de las nalgas. ¡Es tan poderosa! [...]Un tipo sube a la pista; se planta valiente ante ella; se toma de un trago su tequila, y la besa, la besa, la besa ante el furor del público,...” (*En la tarima* 42). Aquí el hombre que la besa se siente ‘orgulloso y satisfecho’ por la hazaña de besar a la mujer, cuerpo-objeto de deseo de muchos. Sin embargo, al descubrir que la Darling es hombre, “La Darling avienta penacho y lentejuelas y, sonriente, triunfante, muestra de lleno el fletap y un pecho plano brillante ante los ¡ohes! estupefactos de sus admiradores. Un hombre vomita” (*En la tarima* 43). El actor de vomitar se puede percibir como una homofobia explícita, lo cual da entrada al rechazo y al repudio, aunque no se sabe con exactitud si el hombre que vomita es espectador y rechaza la idea de ver a dos hombres besándose, o si es el hombre que besó a la Darling y siente asco de besar a un hombre. Esta ambigüedad permite a la mujer autora evidenciar lo que menciona Butler, “En otras palabras, sólo si partimos de la tesis de una heterosexualidad primigenia surge la cuestión de la homosexualidad previa ya que se necesita alguna explicación sobre cómo se establece la heterosexualidad” (*Deshacer* 283). Tanto Rosina Conde como Emma Pérez reafirman que existe una historia ‘erótica’ previa a la heterosexualidad, con lo que se puede argumentar que la universalidad de la heterosexualidad no existe como tal, debilitando así su discurso social y político.

Ahora bien, si es sabido que estas prácticas homosexuales y heterosexuales han coexistido desde años, por qué el empeño de ocultarlas o disfrazarlas. La respuesta tal vez sería su aceptación y con ello el asentimiento de que somos una sociedad diversa, lo

cual puede ser amenazante para la sociedad tradicional. Dentro del texto esta ilusión o fantasía sexual ayuda a crear un mecanismo económico que permite al sujeto *queer* generar divisas para la ciudad y con ello se logra cierto poder y estatus económico, lo que probablemente nos llevaría a una transformación o hibridez cultural y social. De ahí que la hegemonía insiste en ‘disfrazar’ estas prácticas porque no es aceptable que el cambio cultural y social se genere dentro de lo que el sistema patriarcal y las instituciones oficiales, como la iglesia, el matrimonio y el estado consideran ‘inferior’, ‘indecente’ o ‘diferente’. De igual forma al ‘disfrazar’ el cuerpo masculino se hace asequible la ilusión de mantener y perpetuar las relaciones sexuales ‘normativas’.

Equidistante a la representación del sujeto *queer*, también existe la presencia de la mujer lesbiana dentro del texto de Rosina Conde. La representación de la identidad lésbica dentro del territorio nacional se crea de acuerdo a las relaciones entre la condición de ser mujer, la identidad misma de la mujer y la sociedad. Conway, Bourque y Scott indican, “La producción de formas culturalmente apropiadas respecto al comportamiento de los hombres y las mujeres es una función central de la autoridad social y está mediada por la compleja interacción de un amplio espectro de instituciones económicas, sociales, políticas y religiosas” (23). No obstante la existencia de esta identidad lésbica, ésta queda sujeta a los estatutos establecidos por las instituciones oficiales como lo menciona la cita. Empero, Rosina Conde exhibe la ausencia y la necesidad de una representación ‘real’ de la mujer lesbiana, como de su cuerpo materializado. Ángela Alfarache apunta:

Concibiendo la identidad como el conjunto de heterodesignaciones⁶⁵

adscritas a las lesbianas, es posible que éstas sean ubicadas en el género

⁶⁵ Alfarache explica heterodesignaciones como “[...] la definición del otro por parte de quien tiene el poder de la palabra” (23).

masculino, lo cual implica tener una condición de género femenina y una identidad de género masculina, misma que no pasa por la condición de género sino por la asunción ideológica de la identidad masculina. Por ello, es necesario analizar las relaciones complejas existentes entre las autoidentidades y las identidades asignadas a las mujeres lesbianas. (23-24)

Lo anterior deja entrever que la identidad y representación de la mujer lesbiana tiende a ser definida por el ‘otro’ y asociada con la masculinidad. Pensando en esta diversidad del sujeto social, en este caso la mujer, se puede decir que se incluye a la mujer (definida por el varón) en general con todas las ramificaciones que la definen. Cabe resaltar que la construcción social de género como un sistema binario continúa vigente en territorio mexicano; por lo tanto, la mujer lesbiana, llega a ser negada y excluida. De ahí que la construcción de la identidad femenina lesbiana es un proceso complejo y lleno de vicisitudes que lucha constantemente con la identidad genérica patriarcal. A su vez Alfarache enseña, “La existencia de relaciones homoeróticas entre mujeres pone en cuestión las normas que rigen la sexualidad para el conjunto social” (108).⁶⁶ Entonces el lesbianismo es una manera de debilitar y/o enfrentar al conjunto social tradicional. Este mecanismo de pugna es por medio de la escritura femenina escribiendo desde el cuerpo y el deseo.

La representación del cuerpo e identidad lésbica se puede apreciar en el texto de “Sonatina”. Este retrata la relación entre dos mujeres (Sonatina y Pilar), una lesbiana y una bisexual. La relación entre ellas se contrapone trasgrediendo la normatividad de la

⁶⁶ Aquí Alfarache coincide con Cheryl Clark que menciona que el lesbianismo es un acto de resistencia ante la sociedad capitalista, misógina, racista y homofóbica en tiempos modernos.

política sexual; sin embargo, a su vez fragmenta esta relación porque le atañe la problemática de la cotidianidad de la mujer actual. Sonatina es una mujer atrapada en una cotidianidad, “Las semanas pasaron rápidas y lentas a la vez. La casa cada día se volvía más pequeña y empecé a hablar sola...” (*En la tarima* 104). El encierro en el que vive la aburre y la lleva a ser un cuerpo-objeto más de la escenografía del texto. Al convertirse Sonatina en cuerpo-objeto queda a la merced de Pilar, quien es la que ejerce el poder dentro de la pareja. Pilar adquiere su poder por medio de su educación es ingeniera agrónoma y es la que sustenta la economía de la pareja. Y Sonatina al ser cuerpo-objeto sin educación no puede escapar de Pilar y de la situación en la que vive. El texto retrata la vida y penurias de Sonatina. Además nos deja ver que Sonatina vive con Pilar, quien la tiene aprisionada; de igual forma, Sonatina forma parte de la decoración del departamento y su voz se pierde dentro del hastío que siente. Recobro lo señalado por María Socorro Tabuenca que explica que el personaje de Sonatina no es la voz del ‘otro’, sino es ella la que habla desde su ‘yo’ desde su cuerpo (*Mujeres* 38). Es entonces que por medio de la escritura desde el cuerpo y voz de la mujer que se reconstruye un acto hegemónico pero transpuesto. Con esto la mujer autora discrepa las relaciones de poder y exhibe los sucesos a los cuales la mujer es y ha sido objeto. Al invertir el sentido de familia, la mujer autora le otorga nuevos significados a la relación de pareja. No obstante, el intento de estratificar nuevas subjetividades con nuevos discursos, éstas fracasan. Esto es debido a que los patrones no logran romperse, Sonatina continua representando a la mujer ‘sierva’ de Manuel Gamio, y Pilar es la mujer ‘masculina’ la cual tiene una condición de género femenina y una identidad de género masculina, como lo indica Alfarache.

A la par, del continuum de familia, dentro del texto se observa la lucha de poder de identidades entre la pareja. Existe una relación de dominación entre Pilar y Sonatina y como originalmente ambas son mujeres (tienen el sexo femenino) debe haber una metamorfosis para que una de ellas se adscriba el poder. Elsa Muñiz aclara, “[...] los individuos somos nuestro cuerpo desde el principio y sólo posteriormente somos género, así, el movimiento que lleva del sexo al género es como el proceso de ‘esculpir el cuerpo original, dándole forma cultural’” (23). La cita describe con exactitud lo que pasa con la pareja, ambas desde el principio son mujeres; sin embargo, Pilar trastoca su género y logra una masculinidad femenina. Sonatina describe a Pilar, “Porque Pilar es un hombre; si no físicamente, sí como todos ellos. Porque camina y habla y se ríe y trabaja como hombre. Y se emborracha como hombre también y piropea a las mujeres como hombre” (*En la tarima* 88). Pilar imita y aprende las funciones y actitudes masculinas para así transformarse y/o esculpirse en un ‘hombre’, y obtener tanto las obligaciones como las preeminencias de ser ‘hombre’. Conjuntamente Elsa Muñiz señala, “[...] el cuerpo se convierte en una situación de doble significado: por un lado, como un lugar de interpretaciones culturales; y por otro, como una realidad dentro del contexto social” (23). Este doble significado del cuerpo se percibe en Sonatina como la representación de la mujer y su realidad social es que es bisexual. Mientras que Pilar por una parte es la representación masculina y su realidad social es que es lesbiana. Los cuerpos de Pilar y Sonatina son entonces depositarios de una intencionalidad basada en las conductas sociales y culturales de los personajes mismos. El control dentro de la pareja subyace en cómo se plantean tanto Sonatina como Pilar sus funciones como sujetos sociales dentro de su relación.

La mujer autora escribe la historia de una familia ‘diferente’ que imita a la familia tradicional, desde el cuerpo violentado de Sonatina y desde el cuerpo opresor de Pilar. Sonatina está harta de sobrellevar los abusos físicos, verbales y emocionales de Pilar, “Nuestras broncas siguen siendo las mismas: cuando salimos con las amigas nos seguimos haciendo las mismas escenitas de celos, aunque nos demos cuenta de que ya quiere deshacerse de mí y todo se ha convertido en una lucha por quién domina a quién” (*En la tarima* 107). Sonatina intenta escapar pero no logra hacerlo, lo cual representa que Sonatina está adscrita al círculo de la codependencia. La violencia psicológica que ejerce el opresivo (Pilar) sobre la protagonista, refleja cómo, sigilosamente, el dominio de la mente puede ser una tortura mayor que los golpes y un “hogar” puede llegar a ser una verdadera prisión. A través de su narración Sonatina se da cuenta que no está preparada para poder adquirir una independencia económica, su alternativa para salirse de la relación es regresar al trabajo de prostitución. Al hacer uso de su cuerpo para poder vivir como sujeto ‘independiente’ económicamente, se marginalizaría quedando igualmente prisionera aunque ahora dentro de la sociedad. Así que decide quedarse al lado de Pilar, a pesar de que entre ellas no existe una relación amorosa ni armoniosa, sólo se repite la historia de una mujer más que es víctima de la postura arbitraria del sujeto dominante. Conde intenta explorar y reevaluar la situación de la mujer y la comunidad *queer* y dentro de esta reevaluación se encuentra la idea de desdibujar las hegemonías tradicionales y crear políticas híbridas donde exista la tolerancia y el diálogo contencioso entre los diferentes estatutos sexuales, o sea una conciencia de lo ‘*queer*’. Al destapar las conductas sexuales adyacentes, Rosina Conde muestra el abuso y la violencia al que éstas

han sido sometidas y lleva al lector a pensar en la necesidad de generar una transformación social y política.

2.9.1 Estética del *despojo* y el cuerpo *En la tarima*

Rosina Conde utiliza el cuerpo como un objeto re-escrible, en el cual escribe por encima de lo escrito. La autora no borra la historia, sino presenta la condición de la mujer como conjunto de anécdotas y experiencias que sufre cotidianamente. La idea del *despojo* dentro del texto se representa a través de la lucha constante de la mujer hacia la pasividad de la mujer misma. La acción de *despojarse* consiste, entonces, en resistirse, lo que Alfarache argumenta como ‘subversión’ ya que la mujer opta por acciones negadas o prohibidas para ella; de este modo, la mujer intenta recuperar su autonomía.⁶⁷ Es decir, la mujer incursiona en trabajos que por tradición no le pertenecen como el trabajo de Pilar, que es ingeniera agrónoma, esto se ve en “Sonatina”. Y los hombres, en este caso miembros de la comunidad *queer*, incursionan en acciones prohibidas pero que son abusadas como lo es la prostitución: esto se representa en “Viñetas revolucionarias”. La mujer autora nos permite ver la reflexión de la mujer que al observar la pasividad de ella misma debe decidir romper el ciclo. No obstante los personajes, tanto en “Sonatina” como en “Viñetas revolucionarias”, no logran esta disolución. Los proceder de violencia subsisten y las conductas de género tradicionales se disfrazan con conductas permutadas pero fallidas. Ambos títulos de las viñetas representan movimientos circulares, dentro de los cuales no hay cabida para un cambio social real. María Socorro Tabuenca declara, “[d]esde un principio el sujeto-que-escrbe plantea un ánimo lúdico y transgresor como la palabra letanía” (*Mujeres* 27). La cita se refiere al primer cuento del texto “Letanía”. Empero, se puede observar el mismo ánimo en los textos aquí

⁶⁷ Se retoma la idea de Teresa Lauretis donde explica el género como un sistema de exclusión-inclusión.

estudiados. Los títulos no se observan como una sonata de fácil ejecución, o un cambio revolucionario, sino todo lo contrario, los títulos representan una constante en el comportamiento de la mujer, ante lo cual la mujer autora cuestiona la funcionalidad e intencionalidad de las instituciones de la familia, del matrimonio y de la iglesia. Por ejemplo la tensión que se genera entre estas instituciones le deja ver a Sonatina la idea de que la mujer debe ser sumisa y estar al yugo del hombre, en este caso estar bajo la sombra de Pilar. El sometimiento hacia la mujer y otros sujetos sociales es una conducta aprendida a través de los años, que para poder erradicarla, es necesario desaprender lo aprendido.⁶⁸

Entonces el *despojo* en ambos textos se presenta cuando los personajes logran *despojarse* de la intencionalidad de obediencia. Por ejemplo, Sonatina intenta suicidarse tres veces y no lo hace, “Pilar está loca, no sabe lo que dice. ¿Me cree tan vulgar como para suicidarme derramando sangre? Tengo la suficiente imaginación como para morir bellamente” (*En la tarima* 87). El deseo de morir existe, porque Sonatina ya no soporta la vida que tiene y aunque la muerte pareciera una solución, es ella misma que entiende que su muerte no enmendaría nada. Al mismo tiempo Sonatina se sabe y se siente una mujer fracasada, “Me dijo que yo era una huevona; que no trabajaba ni estudiaba, ni hacia nada por superarme;...” (*En la tarima* 91). Sonatina es consciente y sabe que, al convertirse en una mujer de la calle porque no sabe hacer otra cosa, su familia la verá como una mujer fracasada o como una descarriada. Ambas perspectivas se ligan a la idea de la nulidad de acatamiento; sin embargo, dentro del texto funciona como el acto de rebeldía necesario para que Sonatina adquiriera su independencia. A esto, María Socorro Tabuenca señala, “La mujer que tenemos en este relato no es la princesa del poema dariano, [...] Es una

⁶⁸ Hago referencia a lo dicho por anteriormente Cristina Peri Rossi.

mujer que poco a poco se da cuenta de su condición fragmentada, se acepta y logra construir una consciencia propia,...” (*Mujeres* 43). La mujer del texto, Sonatina, tiene que *despojar* su mente de lo asimilado y *despojar* a su cuerpo de la memoria para re-escribir su propia historia y de este modo edificar su voluntad.

La estética del *despojo* dentro del texto permite exhibir la agenda política, social y hegemónica de lo que hay debajo de cada capa que cubre a la mujer mexicana y de esta forma ayuda a erigir nuevos parámetros establecidos por la mujer y para la mujer. Asimismo, Rosina Conde nos muestra un juego de pensamientos y palabras recreando perspectivas alternas a la realidad, la cual puede existir o puede ser un artificio de la imaginación. Por ejemplo, en “Viñetas revolucionarias” la realidad se puede presentar disfrazada dentro del bar, y *despojada* fuera de éste, “Las bombillas eléctricas se encienden alternadamente dando la impresión de que una luz recorre el gran rectángulo de cielo neónico enmarcando las ostentosas letras capitulares que anuncian a las estrellas del centro no nocturno sino de por vida,...” (*En la tarima* 46). Los personajes dentro del bar son ‘estrellas’ con nombres exóticos como la Darling, Lyn, Zoraida o Zarina; sin embargo, fuera de este son personajes invisibles para la ciudadanía social y no se sabe si tienen nombres reales. La ambigüedad entre lo real y lo irreal deja entrever qué hay debajo de cada máscara y nos dice que nada existe, nada es real; y a la vez, todo es real, todo es ‘de por vida’. De esta manera se logra *despojar* al discurso dominante de su legitimidad, fragmentando así las ideologías hegemónicas que rigen la sociedad mexicana. Ahora bien entre la línea de lo real y lo no real se germina en los cuerpos sociales marginales una memoria mínima, la cual intenta *despojarse* de la memoria colectiva implementada. La mujer autora sabe la dificultad que implica que una sociedad

desaprenda lo aprendido y es ahí que se establece la importancia de la acción de *despojarse*, hay que descombrar a la sociedad de las enfermedades sociales, como la prostitución, la violencia doméstica, la drogadicción, etcétera, que padece.

De igual modo, dentro de esta sociedad enferma, el cuerpo *queer* se ve *despojado* de su voluntad, pasa de ser un cuerpo masculino dueño de su deseo a ser un cuerpo-objeto ‘disfrazado’, el hombre (el que trabaja en el bar) ya no es dueño de su voluntad sexual, sino que está a la espera de ser activado por otro hombre. Al igual que la mujer, el hombre en este caso *queer* también es víctima de la objetivación sexual, el cual imita el comportamiento de la mujer al satisfacer las necesidades del ‘otro’. Lo anterior se observa en el personaje de Virgen que antes de salir a escena, “Estaba nerviosa. Pablo vendría a verla y habría que ser sensualmente bella” (*En la tarima* 35). Virgen, un travesti, deja a un lado su deseo y se concentra en proporcionarle a Pablo lo que éste demanda. En este caso Conde escribe dos historias desde un cuerpo ‘disfrazado’ o incógnito, primero la historia de la comunidad *queer* como parte activa de la prostitución y segundo la historia del cuerpo masculino trasmutado que confiesa la existencia de un cuerpo de hombre con deseo homosexual. Judith Butler explica, “In case of sexual confession, the speaker is usually saying something about what the body has done, or what the body has undergone” (*Undoing* 172). En el caso de los personajes, de “Viñetas revolucionarias”, la confesión es llevada a cabo por medio de las acciones efectuadas por el cuerpo físico, *despojado* de la palabra dicha. El cuerpo de Virgen habla a través de palabras silenciosas que habitan en su pensamiento, las cuales no logra pronunciarlas; empero, el cuerpo actúa y hace lo que la boca no dice, confiesa sus deseos. Lo anterior sugiere que el cuerpo *despojado* de palabras recurre a la acción e intencionalidad del

cuerpo y de esta manera exhibe su realidad. Del mismo modo el personaje de la ‘Darling’ por medio del cuerpo revela lo que no se menciona con palabras, “Su musculatura no le resta delicadeza y los espectadores se emocionan, gritando y levantándose a su paso para ser observados por ella” (Conde *En la tarima* 42). El cuerpo disfrazado no utiliza la voz para exponer su cuerpo sexuado al público, el cual, no distingue entre lo que es ‘real’ y lo que es ‘fantasía’; de este modo, el espectador recrea y participa en sexualidades alternas a la normativa. El cuerpo de la Darling adquiere un lenguaje propio *despojado* de las palabras aprendidas, “Alta e imponente, la Darling meneaba ahora las plumas de las nalgas. ¡Es tan poderosa!, que basta una sola de su oleada para producir un huracán en el recinto” (*En la tarima* 42). Las acciones ejecutadas por el cuerpo son más verosímiles que la palabra dicha. Esto pudiera proponer que tanto la mujer como el sujeto *queer* habla desde el cuerpo lo que se escribe en él, representando así su(s) memoria(s).

La estética del *despojo*, en los textos “Sonatina” y “Viñetas revolucionarias” por medio del cuerpo, logra cimentar nuevas subjetividades, las cuales hablan por medio de las intencionalidades del cuerpo del travesti, del *queer* y de la mujer. Para entender estas funcionalidades del cuerpo la mujer autora, hace un juego de palabras invirtiendo significados para insinuar las múltiples capas que visten la complejidad de los cuerpos tanto femeninos como *queer*. Al alterar los significados de los nombres de los personajes se intenta desaprender lo aprendido; por ejemplo, el personaje de la ‘Virgen’, lleva un nombre que implica pureza; sin embargo, es un travesti que siente deseos sexuales por otro hombre. A la par la Virgen sabe que el ‘hombre macho’ que la observa desea poseer la pureza o virginidad de la mujer, “A él le gustaba así: sexy e ingenua...” (*En la tarima* 36). La Virgen sabe que para Pablo el que ella sea ingenua le permite a él ser el ‘maestro’

o el que la guíe en cuestión de los placeres sexuales. Al final del texto cuando el maestro de ceremonias la llama, “[V]irgen, aún virgen, se asoma por la escalera” (*En la tarima* 36). La ambigüedad del texto deja abierta posibilidad de que el personaje sea ‘virgen’, lo que a su vez podría funcionar como la reafirmación de la hombría de Pablo, quien representa al sujeto social normativo. Lo mismo pasa con el nombre de Sonatina, el cual pudiera representar una acción invariable; sin embargo, la mujer autora altera el significado y las acciones del personaje para que trasgreda la pasividad que se le atañe a la mujer. María Socorro Tabuena añade, “La Sonatina de Conde, al contar su historia y encontrarse a sí misma, rompe tanto el estereotipo dariano de ‘Parlanchina’,...” (*Mujeres* 43). La mujer deja de decir cosas irrelevantes y genera un discurso que cuestiona y denuncia su realidad social. Asimismo, la autora escribe historias sobre historias o sobre capas para que el lector vaya descubriéndolas una a una y deje al descubierto una realidad fabricada que no obedece las conductas sociosexuales permitidas dentro de la sociedad conservadora mexicana.

En el texto de Rosina Conde la estética del *despojo* se percibe ante la necesidad de hurgar entre capas, las cuales cubren la realidad de la mujer mexicana, para entender la complejidad del cuerpo femenino y del cuerpo *queer* dentro del texto; donde estos cuerpos son representados por medio de cuerpos maltratados, humillados, sumisos, disfrazados, violados o simplemente ignorados. Al extirpar en cada viñeta estas capas se logra vislumbrar la problemática de género, violencia doméstica, sexualidad, clase, educación, etcétera que padece cada personaje. El texto está elaborado por medio de relatos que parecen no estar hilados; sin embargo, entre ellos existe una línea común de experiencias que revelan una identidad sexual híbrida que desafía el sistema hegemónico

mexicano. Conde presenta la idea de la sexualidad como un ente híbrido, en el cual el deseo se genera a partir de la voluntad del sujeto. El amor se convierte en un mito, y la seducción o erotismo toma su lugar. Marcela Lagarde apunta, “[l]as mujeres, como género, somos construidas para unir indefectiblemente el erotismo al amor, es más, para subsumir el erotismo en el amor” (221). Al considerar el género dentro de la sexualidad femenina, esta sexualidad puede y debe ser experimentada de formas diversas, dentro de las cuales el cuerpo femenino adquiere una posicionalidad sexual consentida y la idea del amor pasa a un segundo plano. Igualmente, esta posicionalidad representa el *despojo* de prejuicios preestablecidos ante las sexualidades diversas, creando nuevas ideologías, las cuales permiten a la mujer tomar sus propias decisiones. Además permite a la mujer experimentar con su deseo y erotismo.⁶⁹

2.10 Acercamientos entre ambas autoras

Las mujeres fronterizas y Chicanas autoras, Rosina Conde y Emma Pérez, escriben para narrar la(s) historia(s) de sus personajes, los cuales son parte ficcional y no ficcional de los tiempos y espacios que los personajes de sus textos habitan. En este apartado las autoras escriben desde la entidad del cuerpo; y de este modo, el cuerpo se convierte en el papel en el que se inscriben las memorias. Cabe señalar que los textos estudiados son una parte viva de una comunidad desconocida. Para poder entender las voces de esas comunidades, es necesario descubrirlas. Tey Diana Rebolledo arguye, “As we have seen, numerous women have told or written of their lives and experiences when they could. As more and more previously unrecognized texts are recovered, we will be able to better understand the impact of women on the social and cultural structure of their

⁶⁹ Retomo la idea de Baudrillard en la que se infiere que la seducción es un truco que permite un combate entre el débil y el fuerte, sin llegar al sexo; en otras palabras sin llegar a la dominación total, pero sí a la imposición de uno contra el otro.

times and our own” (*Women* 27). La cita nos indica la relevancia de recuperar los textos, para concebir las disquisiciones de la mujer Chicana y la mujer fronteriza en este caso ante sus realidades genéricas marcadas por la intencionalidad de sus cuerpos. La realidad genérica de los personajes se ve aludida por el cruce constante de fronteras, las cuales en este apartado, son metafóricas y representan las funcionalidades del cuerpo físico y la diversidad de sexualidades. Estas fronteras pueden ser de los géneros que representan lo femenino y lo masculino y de sexualidades que se marcan por medio del cuerpo físico. La palabra frontera funciona alegóricamente para señalar dos tipos de sexualidad: heterosexual versus homosexual. Sin embargo, crea en medio de estos discursos un espacio entre ellos donde surgen otros tipos de sexualidad, cuestionando con esto la política sexual heterosexista. Al igual que la mujer Chicana, la mexicana debe transgredir el sistema hegemónico para tomar propiedad de su sexualidad como de su cuerpo físico.

Emma Pérez escribe desde la perspectiva de una mujer lesbiana que narra abiertamente su despertar sexual. El personaje de la novela desde el inicio nos hace saber que desea a otra mujer “I know I felt her deeply...” (*Gulf* 11). De este modo se hace tangible la existencia de la voluntad de la mujer. En la narrativa el personaje se va *despojando* de sus miedos y tabúes impuestos por la sociedad hegemónica y expone la realidad y acaecimientos que padece la mujer homosexual dentro de una sociedad Chicana ‘machista’. Por otra parte, Rosina Conde elabora una maraña de historias donde los personajes tanto femeninos como *queer* cohabitan entre sí dentro de una sociedad prevalentemente patriarcal. La mujer y la comunidad *queer* dentro del texto están cubiertos de capas, las cuales representan años de imposiciones de conducta y tradiciones

herméticas. Ambos textos recurren a la idea de *despojarse* del lenguaje hablado y hacen uso del cuerpo ya no para decir sino para denunciar los abusos del cual han sido objeto.

La diferencia entre los textos es que Emma Pérez utiliza el cuerpo como depositario directo de las intencionalidades de los personajes. El personaje central procede de manera evidente en su propio cuerpo para enfrentarse a las vicisitudes; por ejemplo, se corta el vello púbico para urdir ante la imposición de etiquetarse ‘mujer’. Cabe resaltar que el personaje no se rebela ante la idea de ser mujer, sino a lo que representa ser mujer. El surgimiento del vello es indicación de que ya no es una niña y que ya está lista para desempeñar las funciones previamente impuestas a su género. Por su parte, Rosina Conde disfraza al cuerpo para que sea el/la lector(a) el/la que desempeñe la función de ir *despojándolo* de todas las envolturas que lo visten. Para Conde el cuerpo es el que ejerce la tarea de denunciar la realidad de la mujer mexicana y comunidad *queer* por medio de las imágenes o del lenguaje sin palabras. Lo que une a estos textos es que ambas escritoras usan el cuerpo como lienzo y escriben sus intencionalidades desde la perspectiva del cuerpo femenino y cuerpo *queer*. Asimismo recrean subjetividades fluidas que permiten la inclusión de sexualidades alternas en las cuales la mujer y la comunidad *queer* cohabitan a la par. La estética del *despojo* dentro de ambos textos actúa como una circunstancia liberadora que permite entrever lo que existe por debajo de lo que se presenta como real y hegemónico. De esta manera se edifica una nueva subjetividad femenina y una *queer* que permite la representación de ‘otras’ realidades antes ocultas.

CAPÍTULO TRES

Lengua y voces: re-articulación del discurso femenino-*queer*

*Se van rompiendo cosas
en la casa
como empujadas por un invisible
quebrador voluntario:
no son las manos mías,
ni las tuyas,...*

Pablo Neruda, “Oda a las cosas rotas”

*Contamos historias, nuestras historias,
hablamos, decimos y creamos ausencias,
contamos y a la misma vez omitimos, omito
historia, tu historia, nuestra historia;
y mi palabra ya no es mía;
y tu palabra ya no es tuya.*

Cynthia Meléndrez, “Mi lengua que ya no es mía”

3.1 Lengua y representación

A través de los años de la historia se ha perpetuado la idea que la palabra va unida al discurso. Asimismo el discurso pertenece a un sistema hegemónico formulado y manipulado por el hombre. La pluma o la letra pertenece al varón por excelencia; no obstante, esta imposición social e histórica, se debe resaltar la participación continua de la mujer en esta formulación y manipulación del discurso. El lenguaje le da voz y oralidad a la lengua; el cual a su vez, nos narra, cuenta, dice, informa, lo que acontece o lo que se imagina. Igualmente, el texto se conforma por el lenguaje y la palabra; entonces, la escritura subraya la postura del que escribe recreando su voz o sus voces. De dónde, cuándo, cómo y para qué se escribe son las interrogantes imperecederas que brotan a lo largo del tiempo, a partir del inicio de la escritura misma.

El texto oral y escrito es entonces el depositario de la lengua. Carme Riera acerca de esto dice, “La literatura es creación a través de la lengua. Se llega a escribir literatura tras una manipulación consciente de aquella basada en un uso no referente de la misma, a través de la violación de la norma lingüística...” (10). Por lo consiguiente, la lengua en forma de palabra es parte de la creación textual, en la cual la mujer ha dejado de manera clara y explícita su participación pasiva y activa en dicha creación a lo largo de la historia. De igual forma, Judith Butler sugiere, “Si estamos formados en el lenguaje, entonces este poder constitutivo precede y condiciona cualquier decisión que pudiéramos tomar sobre él...” (*Lenguaje* 16). Lo anterior, resalta que cada ser humano tiene o forma su propia percepción, uso y control del lenguaje. Además me atrevo a señalar que cada individuo agrega valores receptivos distintos a las cosas que percibe y a la palabra escrita dentro del texto. Y por consiguiente, la palabra, la lengua y el discurso forman una entidad tridimensional que se deposita en el texto oral como en el texto escrito. Esto significa que la mujer que escribe forma parte de esta interacción, debido a la creación de sus propios discursos. Asimismo, Judith Butler explica que el lenguaje como agente activo posee una disposición o un comportamiento convencional que interpela y constituye a un sujeto (*Lenguaje* 17). Esta disposición es la que determina al escritor, en este caso, qué escribe/dice y cómo lo escribe/dice según el (los) mensaje(s) o según la intencionalidad del personaje o del texto. Se puede decir entonces, que el lenguaje es el vehículo de la lengua.⁷⁰ Entonces, las mujeres que han escrito textos y han hecho uso de

⁷⁰ Voy a usar la palabra lengua definida en la Real Academia Española (RAE): “Sistema de comunicación verbal y casi siempre escrito, propio de una comunidad humana”. Y lenguaje como: “Conjunto de sonidos articulados con que el hombre manifiesta lo que piensa o siente” (RAE).

la lengua y del discurso, han participado en el sistema patriarcal y de cierta forma han reproducido y/o imitado las estructuras dominantes de la escritura.⁷¹

De igual modo, Carme Riera agrega que si la literatura como parte de la creación sigue las normas patriarcales establecidas, “[...] no debe extrañarnos en absoluto que la mujer haya sido marginada de la literatura a lo largo de la historia” (10). No obstante este impedimento, la mujer ha logrado fragmentar mampuestos y ha incursionado en todo campo tanto político, social, económico, etcétera antes exclusivo del hombre.⁷² Debido a este acometimiento, Riera insinúa, “La desvinculación de la órbita doméstica y la entrada en los terrenos vedados por el hombre a la mujer, como el arte o la política, fueron motivo suficiente para masculinizar a la atrevida que osaba transgredir el rol que la sociedad patriarcal le había asignado” (10). Entonces toda mujer que lograba trastocar las tareas de la casa por un ámbito fuera de ésta se consideraba una “*atrevida*” que se arriesgaba a quebrantar las reglas impuestas por la sociedad patriarcal (10).⁷³ La literatura femenina, se percibe como manifestante de este acto activo de la mujer que, primero, ya sea imitando o utilizando el lenguaje del hombre y después de manera autónoma ha

⁷¹ Por estructuras de poder me refiero a las estructuras dentro de la escritura, las cuales en su mayoría fueron establecidas por el hombre.

⁷² Annarita Buttafuoco explica que no es la mujer común la que incursiona en los ámbitos pertenecientes al hombre, “No han sido, sin embargo, las mujeres en general, quienes se han planteado el problema, sino las feministas, es decir, aquellas mujeres que han desarrollado un análisis de los mecanismos de la opresión sexual...” (49). En el artículo la autora se refiere a la mujer feminista italiana la que hace esta trasgresión. A su vez en los Estados Unidos Bell Hooks dice, “The roots of visionary feminism extend back to the early ’60s” (110), lo que indica que la mujer feminista de los 60s en todos lados ya cuestionaba su ‘memoria’ individual e intentaba edificar su ‘historia’. La situación de los años sesentas y setentas se continúa a tiempos modernos y ya no es la mujer feminista sólo la que hace esos cuestionamientos, ahora es la mujer, en general sobre todo la mujer escritora, la que no sólo incursiona en las áreas designadas al hombre, sino que además, cuestiona, fragmenta y edifica nuevas discursivas.

⁷³ Carme Riera en el artículo “Literatura femenina: ¿Un lenguaje prestado?” explica que durante el siglo XIX la mujer escritora, a menudo arropada por un seudónimo masculino, no se planteó el problema de la especificidad de la literatura, ni tuvo conciencia de utilizar un lenguaje ajeno. Simplemente escribía para dejar huella de su participación.

dejado clara su participación en la historia de la escritura. Además la mujer escribe para contar su historia, Annarita Buttafuoco estipula, “Las mujeres, cuya identidad parece haber sido constantemente definida por otros, necesitan más que cualquier otro ‘grupo’ construir una memoria que sirva de autorreconocimiento y valoración” (49). La cita exhibe que la mujer al escribir edifica su ‘memoria’ y con ello re-escribe su historia.⁷⁴

En el siglo XIX la mujer que entraba en el ámbito de la escritura, una área masculina, se *masculinizaba* o se le llamaba *atrevida* como lo indica Riera y con ello se le seguía marginalizando dentro de la literatura. Por ejemplo, Riera explica que Robin Lekoff observa las diferencias en el discurso femenino-masculino y explica, “[...] el discurso de la mujer es indirecto, repetitivo, vacilante, oscuro y exagerado, frente al del hombre que es directo, preciso, claro, correcto y va al grano” (Riera 12). Se advierte que el discurso femenino era desvalorizado e incluso se le consideraba ‘exagerado’. La escritura femenina de ese tiempo se puede definir como una escritura que exhibía la impotencia e infortunio ante la ‘marginalización sociocultural’ (12), del que eran objeto las mujeres. De ahí que el discurso femenino fuera ‘diferente’ al de los hombres. Al mismo tiempo, este tipo de mujer sólo emulaba lo ya escrito y escribía lo que le pedían que escribiera. Aunado a este pensamiento Biruté Cipliauskaitė afirma,

[...] la mujer no ha podido dedicarse a escribir *tout court*; escribía *en contra, en defensa de*, o casi como una petición. Su actitud más frecuente hoy sigue siendo la búsqueda en cuanto a la voz y la palabra, aunque su situación social haya mejorado un poco. Si en el siglo XIX la mujer tenía que probar que *sabía* escribir, y por eso se suscribía a los cánones de la

⁷⁴ Buttafuoco también inscribe que la historia de la mujer, “permanece inaccesible a las mujeres mismas si no consigue situarse en el espacio de la visibilidad y de la fruición pública” (45). La mujer debe construir su memoria mínima, para activar el proceso de inclusión a la memoria colectiva desde su voz propia.

‘escritura correcta’ establecidos por los hombres, hoy puede permitirse salir en busca de una expresión original debida ya sólo a su íntima personalidad. Otto Rank decía que cuando una mujer neurótica llegaba a ser curada, volvía a ser mujer; el hombre volvía a ser artista. Es decir, lo que para un hombre representaba un paso, para una mujer eran dos. Hoy la primera etapa parece ser superada, pero la relación consigo misma sigue siendo indefinida, el cuestionamiento continúa. De ahí la abundancia de las novelas escritas en primera persona. Ha evolucionado el concepto mismo del ‘yo’ [...] Lo que interesa a las escritoras contemporáneas no es ya sólo contar o *contarse*; es hablar concretamente como mujeres, analizándose, planteando preguntas y descubriendo aspectos desconocidos e inexpresados. (16-17)

La mujer, en este caso, la escritora como la cita lo indica, sigue buscando su voz y su palabra. Y es por medio de los textos que se ‘cuenta’ y se ‘narra’ ella misma desde una voz íntima que la represente. Entonces, el texto se convierte en un púlpito donde se escucha la voz personal de la mujer escritora y las voces de los personajes; los cuales, representan las voces de otras mujeres. El texto y la lengua preponderan el acto ficcional y no ficcional de la escritura como un medio necesario de autorreconocimiento y valoración.⁷⁵

El acto de escribir, es el acto de liberar la lengua, la palabra y al mismo tiempo, es el acto de afirmarse como escritor/a. Joanne Fyre comenta, “In claiming the right to narrate their own lives, female protagonists [...] claim the authority to name and construct their own experience” (58). La mujer autora se empodera del acto de escribir a

⁷⁵ Concepto que explica Annarita Buttafuoco.

través de la lengua/palabra y de este modo proyecta su memoria mínima, la cual muchas veces representa la memoria colectiva de otras mujeres.⁷⁶ La mujer al afirmar su autoridad por medio de la escritura lo hace para representarse a ella misma. Aunado a esto Rosario Castellanos comenta, “Cuando una mujer latinoamericana toma entre sus manos la literatura lo hace con el mismo gesto y con la misma intención con la que toma un espejo: para contemplar su imagen” (111). La mujer y la mujer autora ven en el acto escritural una oportunidad de exhibir su(s) propia(s) experiencia(s). Además, la palabra como consignatario de la lengua y la memoria requieren evolucionar para poder representar a la mujer y a su realidad. A la par Rosario Castellanos asienta,

Hay que crear otro lenguaje, hay que partir desde otro punto, buscar la perla dentro de cada concha, la almendra en el interior de la corteza. Porque la concha guarda otro tesoro, porque la corteza alberga otra sustancia. Porque la palabra es la encarnación de la verdad, porque el lenguaje tiene significado. (139)

De este modo la palabra y la lengua adquieren el/los significado(s) que la mujer y la mujer autora le otorguen. Y esta palabra dentro del texto adquiere también otro valor y por lo consiguiente otra(s) representación(es) femenina. De igual manera Rosario Castellanos señala,

El sentido de la palabra es su destinatario: el otro que escucha, que entiende y que, cuando responde, convierte a su interlocutor en el que escucha y el que entiende, estableciendo así la relación del dialogo que sólo es posible entre quienes se consideran y se tratan como iguales y que sólo es fructífero entre quienes se quieren libres. (140)

⁷⁶ Se retoma el concepto de memoria de Rodríguez y Fortier.

La cita insinúa que se establece un diálogo sólo entre quienes se consideran ‘iguales’ y se quieren ‘libres’, cabe resaltar que se menciona los que se ‘quieren’ mas no los que ‘son’ libres. Esto es debido a que la mujer se ve a sí misma como un ente que sigue buscando su autonomía. El mensaje entre los diálogos es relevante para poder entender lo que le acontece al mundo a través de la visión femenina. El reflexionar en este ‘nuevo’ significado de la palabra/lengua, ayuda a tener un entendimiento mayor de la desmitificación del discurso patriarcal y a su vez sirve para mostrar cómo este discurso es una tergiversación de las funciones propias del hombre.

3.2 Escritura, lengua y lenguaje

De igual forma es relevante considerar que la escritura y el lenguaje, a través de las voces de los personajes dentro del texto(s), ayuda a re-articular el discurso femenino. La mujer dentro de su búsqueda encuentra ‘nuevas’ maneras de redirse. Brianda Domecq explica, “[...] mujeres escriben para reinventarse, para descubrirse, para redirse en sus protagonistas. La palabra se convierte en instrumento para hurgar en la carne, en la realidad, en el subconsciente como forma de encontrar una identidad propia, un ‘yo’ que rompa los clichés...” (28-29). Dentro de los textos escritos por mujeres se observa un invariable contínuum por localizar el ‘yo’ que identifique a la mujer ante el ‘otro’ desde la perspectiva de la mujer misma. Ante esto Domecq agrega, “Cuerpo y mente se unen en la palabra de la mujer y se abren hacia las dos caras de la realidad que en ella no se oponen” (33). Las dos realidades se perciben como experiencia/sentido y razón/noción que concurre a la mujer. Asimismo, estas realidades dichas por la mujer se retratan en la palabra, en este caso, la palabra escrita. De este modo la palabra escrita adquiere cierto poder, porque la mujer y la mujer autora toman posesión de la palabra

estableciendo así una relación directa y profunda con ésta, la cual las lleva a la autodefinición.⁷⁷ Y de esta manera se logra el desarrollo de un lenguaje que las identifique y logre representarlas de forma ‘real’ y trascendente.

Ahora bien, este lenguaje sin lengua femenina queda vacío del significado ‘real’ femenino, por lo que es necesario darle no sólo la función escritural, sino también, se le debe otorgar la aplicación performativa a la palabra. Continuando este pensamiento Judith Butler asevera,

Decimos algo y queremos dar a entender algo con lo que decimos, pero también hacemos algo con nuestra habla, y lo que hacemos, cómo actuamos sobre cada uno de nosotros con nuestro lenguaje, no es lo mismo que el significado que conscientemente expresamos. Es en este sentido que los significados del cuerpo exceden las intenciones del sujeto.

(*Deshacer* 281-282)

La cita deja entrever que el significado de las palabras y la intención del sujeto pueden llegar a ser dos cosas distintas. Esto es debido a que la lengua tiene su propia funcionalidad de acuerdo a las intencionalidades del sujeto. La mujer que escribe por medio del texto intenta posesionarse de la funcionalidad de la lengua y para esto hay que romper o trasgredir lo que Luce Irigaray explica, “The architectonics of the text, or texts, confounds the linearity of an outline, the teleology of discourse, within which there is no possible place for the ‘feminine,’ except the traditional place of the repressed, the

⁷⁷ Brianda Domecq explica, “Desde la publicación de la *Enciclopedia de México* (1974) hasta ahora, la literatura escrita por mujeres ha ido en constante y sonante incremento. No sólo cada vez más mujeres escribimos, sino que también producimos cada vez mayor número de libros, [...] Cada vez incursionamos en más de un género, dedicándonos tanto a la narrativa como al periodismo, a la poesía como al teatro, al ensayo y a la crítica” (24). Esto indica que la mujer está sentando un precedente por medio de ‘su’ escritura. Además, es lo que ya antes había mencionado Carme Riera.

censured” (*This Sex* 68). La mujer debe salir del ciclo de la represión y la censura para poder empoderarse de ‘su’ discurso. Entonces la relevancia de la lengua y el lenguaje radica en cómo se cuestionan o se debilitan dentro del texto las performatividades y comportamientos de los roles y funcionalidades adjudicadas a la mujer.

Se puede observar que los textos están conformados por el lenguaje y la palabra, entonces la escritura acentúa la actitud de quien escribe, y de este modo se recrean múltiples voces. Las autoras estudiadas en este análisis coinciden en un espacio lingüístico en el cual se re-escriben las historias de la memoria mínima o individual desde la memoria colectiva. De esta manera se puede usar al lenguaje como estrategia de re-articulación de la lengua y germinar una ‘nueva’ subjetividad femenina y subjetividad femenina-*queer*. *Mikhail Bakhtin* manifiesta, “[...] el lenguaje está saturado ideológicamente...” (*Teoría* 88); al mismo tiempo, indica “[...] lenguaje es un enunciado vivo, aparecido conscientemente en un momento histórico determinado...” (94). Lo anterior deja apreciar al lenguaje como entidad que posee una funcionalidad compleja y una multipluralidad de voces en un tiempo y espacio determinado. La relación entre el lenguaje/lengua y el texto/palabra escrita reside en que la novela ficcional o no ficcional utiliza el discurso y la(s) voz (ces) para relatar una(s) historia(s). Como ya se ha mencionado antes “el lenguaje de una novela es un sistema de lenguajes” (*The Dialogic* 262), lo que insinúa que el lenguaje, en este caso un lenguaje vivo, el cual se hace presente en el texto y asume una diversidad de voces que representan a un, sujeto social, a un tiempo y a una sociedad determinada.

3.3 Lengua trazos de *despojos*

En este estudio, intento re-crear el discurso de ambas escritoras para examinar en qué puntos se aparean en cuestión de representaciones y funcionalidades; asimismo, pretendo observar en que puntos se distancian creando, silencios y *despojos* dentro de los textos en este caso los discursos fronterizos-Chicanos. Si a esto se asocia el concepto del *despojo*, podemos no solamente desarticular el discurso dominante sino que se logran evidenciar las distintas voces que constituyen la pluralidad de un discurso social y político de la mujer y de la comunidad LGBTII. El discurso y lenguaje tienen una función esencial dentro del texto escrito, Angie Simonis Sanpedro manifiesta, “La literatura es autorreferente, se significa a sí misma y está muy relacionada con el poder” (239). Y es la mujer que escribe que intenta adquirir este poder para re-construir voces auténticas de la mujer en general y otros grupos entitarios, como lo es el grupo de LGBTII. Además la literatura “[...] es un espacio como cualquier otro para convertirlo en objeto de estudio primero y en sujeto de transformación después” (239). Al hacer objeto de estudio al texto escrito, se tiene la oportunidad de *despojarlo* de lo aprendido y al trastocarse en sujeto se adscribe una voluntad propia. Lo cual nos lleva a un panorama interactivo entre el texto y la lengua, observando la funcionalidad del lenguaje; además, se puede esclarecer la intencionalidad del texto y de los personajes y voces dentro del texto. Cherríe Moraga indica, “The language, gestures, and voice we use to express what we know do not matter. In the end, we disavow what we know. We come to the training ground of writers empty of knowledge” (“The (W)rite” 378). Esta idea sugiere que el lenguaje patriarcal debe ser *despojado* de funcionalidades previas para crear una consciencia colectiva que permita la incursión y la instauración de discursos ‘nuevos’ e individuales y de este modo

re-crear un conocimiento que no este vacío. Me atrevo a insinuar que la idea de conocimiento vacío es consecuencia del uso de significantes prestados del discurso y es un conocimiento establecido previamente por el sistema patriarcal. Sandra Lorenzano declara, “Las mujeres hemos escrito para desafiar el vacío, para conocer nuestro cuerpo, para recuperar nuestra voz” (“Hay que” 351). Una vez que la mujer llena el vacío, concibe que la lengua masculina carezca de validez para la subjetividad femenina, debido a que se ve circunscrita en ella y no se ve representada como sujeto social independiente. De ahí difiere lo que representa la lengua femenina y la masculina, a lo que Moraga añade, “We may have to borrow or invent, along the way, but we have the right to remember” (“The (W)rite” 380). No importa si la mujer y la mujer que escribe usan el lenguaje y la lengua existentes; mientras, que no pierdan su memoria y continúen el acto escritural. Entonces, el lenguaje que se hace presente en el texto escrito por la mujer, debe ser un lenguaje ‘desnudo’ y *despojado* de percepciones tradicionales y sistemáticas para poder así facultar la visibilidad y agencia de la voz femenina y de la voz *queer*.

3.4 Lengua *atrevida*: la ‘hocicona’

La mujer al escribir no disipa su memoria y no pierde tampoco su(s) historia(s); además, logra implantar su propia representación. A su vez, Lorenzano añade, “Escribir ha sido un modo de buscar un lugar diferente de aquel que nos fue asignado, [...] un camino para inventarnos lejos de catálogos establecidos” (“Hay que” 351). La cita explica que la mujer por medio de la lengua se re-piensa diferente y al hacerlo puede ser avizorada por el ‘otro’ como *atrevida*. Lo anterior refleja lo que Tey Diana Rebolledo había indicado antes, cuando la mujer llega a ser independiente, la mujer se transfigura en una *troublemaker*; deja de ser ‘buena’ y se trastoca en la chica *mala* (*Women* 189). De

igual modo, Carme Riera determina cuando la mujer se empodera de la escritura se percibe como *atrevida* o *masculinizada*. Ambos argumentos subscriben que la mujer al ejercer la escritura lo hace para la mujer misma y con ello logra su autoridad dentro del discurso. Esto es posible por lo que puntualiza Hélène Cixous:

She must write her self, because this is the invention of a *new insurgent* writing which, when the moment of her liberation has come, will allow her to carry out the indispensable ruptures and transformations in her history, first at two levels that cannot be separated. a) Individually. By writing her self, woman will return to the body which has been more than confiscated from her, [...]. b) An act that will also be marked by woman's *seizing* the occasion to *speak*, hence her shattering entry to history, which has always been based *on her suppression*. [...] It is time for women to start scoring their feast in written and oral language. (284)

La mujer al escribir ella misma logra establecer su 'discurso' y adquiere un espacio histórico dentro de la Historia escrita por los hombres. Las mujeres deben además, "[...] put herself into the text –as into the world and into history –by her own movement" (Cixous 279). Al situarse la mujer como autora y como parte del texto, disuelve un pasado histórico determinado por la hegemonía masculina. Lo anterior permite que se re-esciba un 'nuevo' significado y 'nuevas' representaciones por medio del lenguaje adaptado por y para la mujer.

La mujer al escribir tiene la incidencia de desafiar lo escrito, la historia y al lenguaje mismo, para instituir puentes de comunicación entre lo masculino y lo femenino. En este estudio no se trata de confrontar ambos discursos; sino lo contrario, se intenta

discernir los usos y efectos de la lengua femenina dentro de la sociedad, en este caso la fronteriza-Chicana. Luce Irigaray sugiere, “There are no universal linguistics structures in the brain of the speaking subject; rather, every era has its specific needs, creates its own ideals, and imposes them as such” (*Yo* 23). Si no existe un lenguaje universal implantado en el cerebro humano, se puede argüir que tampoco existe una sola visión del mismo. El lenguaje funciona como el medio de expresión de la mente e imaginación del ser humano. La mujer hace uso de su lengua como su sistema de comunicación a través del texto. Asimismo, Rebolledo y Rivero especifican,

It has been said that one of the most characteristic traits of contemporary literature is that it speaks about itself; that is, the poetic or narrative *personae* of the authors address the subject of writing in their writing. This they do as a way of exploring not only the meaning of language written on the page, but also the significance of the literary act itself. In this sense, Chicana literature is indeed a child of the present. Text after text, [...], comes back to the expression of a creative consciousness that acknowledges its creation, its doings with a pencil, a pen, a typewriter, or a computer. (Rebolledo & Rivera *Infinite* 273)

La cita menciona a la literatura Chicana como sujeto de enunciación; empero, la literatura fronteriza también se puede concretar de la misma manera. Ambas escrituras o textos son una exploración del lenguaje y de la lengua dentro y fuera de la página. Las dos, lenguas la fronteriza y la Chicana adquieren una conciencia de significado adscrita a su circunstancia de espacio, tiempo y propósito.

Conjuntamente con lo anterior, las autoras de este estudio escriben en la posición del 'yo' y con una lengua/voz que se insinúa interna, lo que permite que los textos adquieran una fuerza testimonial de los/las protagonistas, que a su vez podría sugerirse que el texto posee una lengua/voz propia y de una comunidad en general. Biruté Ciplijauskaitė apunta, "La mujer prefiere estar siempre <en relación>, una relación íntima y continuada. Si el <yo> masculino habla al público cuando no lo hace para sí mismo, el <yo> femenino prefiere el tono íntimo de la confesión, el diálogo personal" (26-27). Al entablar este tipo de conversación personal y profunda entre los protagonistas se crea un espacio para una inferencia introspectiva. De igual forma al hablar desde el 'yo' y en primera persona, "Se puede observar una inclinación hacia lo informe que frecuentemente se asocia con lo oral, espontáneo, o con el canto improvisado. [...] Para afirmarse, se orientan hacia dentro y encuentran su voz más persuasiva a través del uso de primera persona" (30). Los/as protagonistas de los textos en este estudio, hacen uso de su lengua y voz para narrar casi de forma oral sus confidencias y de este modo se aproximan a sus lectores y los hacen partícipes de su(s) realidad(es). Entonces, entrambos textos son innovaciones de la mujer moderna que escribe y por lo consiguiente son creaciones de la *mujer hócicona, atrevida y malportada*. Estas mujeres entonces nos narran sus historias de dolor, de migración, de abuso, de violencia, de soledad, de frustración, de enojo, de odio en fin sus historias de vida, las cuales conforman su memoria y su participación en la Historia.

3.5 Emma Pérez: una escritura *deslenguada* y con filo

La novela presenta la historia de la protagonista, la cual vive con su familia en una ciudad pequeña de Texas. La protagonista es lesbiana y nos va narrando eventos desde su infancia hasta que se convierte en una mujer joven. La protagonista está enamorada de una mujer, la cual está casada y aunque tiene una relación con ella ésta fracasa. Es entonces que la protagonista decide dejar su ciudad y se va a Los Ángeles y empezar otro ciclo de su vida. El texto escrito pondera por medio de la palabra y la lengua escrita la intención o la posición del autor, en este caso de la mujer autora, ante la realidad que la circunscribe. Y a su vez, la mujer que escribe intenta establecer un diálogo activo de concientización entre sus personajes y el lector. Una de las mujeres autoras *atrevidas* es Emma Pérez. La escritora utiliza al lenguaje por medio de un fluido de conciencia y diálogos entre personajes como herramienta para evidenciar la situación de la mujer Chicana lesbiana, la cual radica en la sociedad hegemónica de Texas. La mujer autora utiliza la lengua para definir su postura ante su realidad. Además Emma Pérez explica,

[...] that representation cannot take place without essentialism. If we do not identify ourselves as Chicanas, lesbians, third world people, or simply women, then we commit social and political suicide. Without our identities, we become homogenized and censored. (“Irigaray’s” 89)

La escritora intenta recuperar su memoria y su identidad como mujer Chicana y mujer lesbiana dentro del texto. Asimismo, la mujer autora y la protagonista dentro del texto saben que sin su identidad, se pierde la memoria y con ello su representación, su lengua y su historia. Cuando la protagonista tiene quince años de edad, ve una fotografía y se da

cuenta que no recuerda nada de su infancia, “When I stared into cameras, I didn’t laugh or clown as children do, [...] There was one photograph. Not yet one-year-old and I laughed openly and happily. Evidence of childhood. I wondered, when did the sadness begin?” (*Gulf* 16). La adolescente no sólo se da cuenta que no tiene memoria de su infancia, sino no sabe cuándo perdió su memoria, lo cual le causa dolor. Ahora bien, la tristeza que la protagonista padece no sabe desde cuándo empezó, porque no tiene recuerdos de su infancia. Esto puede sugerir dos lecturas, una, la lectura de la pérdida de su relación con su memoria mínima y, dos, la lectura de la pérdida de su identidad como parte de la familia. La protagonista sólo sabe que hay evidencia de esa memoria a través de la fotografía, la cual se puede considerar un texto gráfico; de este modo, la autora deja establecido la relevancia de preservar el pasado. A la par, la fotografía funciona como la palabra en silencio, la cual exhibe que existió una ‘felicidad’ a una edad muy temprana, aunque la protagonista no tenga memoria de este tiempo. Ahora bien, este instante de felicidad no se puede explicar sus causas o significado debido a que un infante o bebé de un año (que es la edad de la protagonista en la fotografía), no tiene consciencia de lo que lo rodea y por lo tanto no sabe en qué radica el concepto de felicidad o tristeza. Lo anterior cuestiona entonces la funcionalidad del significado de felicidad *versus* tristeza dentro del texto.

La novela *Gulf Dreams* está escrita como si fuera un recorrido casi autobiográfico, la voz de la protagonista se podría sugerir que es la voz de la autora misma, si se retoma lo dicho por Ciplijauskaitė, se entiende que el ‘yo’ íntimo de la protagonista es el ‘yo’ personal de la autora. Emma Pérez en su ensayo “Sexuality and Discourse” comenta,

I realized quickly that I had to learn English, to pronounce it accurately, precisely. I was ridiculed for my accent, [...] I practiced at night, starting up at the ceiling in my bedroom, reciting the alphabet. In English.

Forgetting *la lengua de mi gente*. Not knowing that the loss of language is loss of memory” (“Sexuality” 174)

La mujer autora nos narra parte de su infancia en el ensayo y cómo su *lengua* quedó sepultada bajo el peso del ‘nuevo’ lenguaje aprendido. En la novela la protagonista recuerda, “[...] teachers rejected Spanish sounds. They taught me to enunciate strange foreign words, immigrant sounds. [...] Unskilled at the language of survival, but I would learn” (*Gulf* 16). En ambos textos se observa la preocupación de la mujer autora, ante el lenguaje de *casa* y el aprendido en la escuela. Esto conlleva a que la protagonista de la novela sienta que el lenguaje ajeno se impone; además, se le castiga por su *lengua*, “Language must be mouthed from a child’s lips, to speak violence, but instead mimicry is learned and the child is silenced” (*Gulf* 16). El niño/a desde muy temprana edad debe aprender a imitar lo que le rodea para poder ser parte de la sociedad en la que habita. La lengua de violencia, que en este caso es un acto de resistencia, que se resalta en la cita, queda silenciada y con ello cualquier acto de rebeldía queda anulado.

Lo anterior arroja la idea que las palabras y la *lengua* tienen un cometido primordial en la funcionalidad de los sujetos sociales, sobre todo el sujeto social hegemónico que subyuga al débil. La palabra del ‘otro’ del ‘diferente’ como en el caso de la protagonista muchas veces es silenciada y queda oculta bajo los estatutos hegemónicos de la sociedad dominante. Ante esto, la mujer que escribe se ve en la necesidad de *despojar* al lenguaje del significado implementado, para así darle una oralidad ‘real’ y

significativa al texto. La protagonista cuando intenta aprender las palabras en inglés lo hace de una manera singular, “Church, she said. ‘Shursh’, I repeat. ‘Church’, she spoke, slower, louder. ‘Shursh’, I pronounced, quickly, softly” (*Gulf* 16). Esta contraposición de palabras y su significado fonético enfatiza que la protagonista es consciente de su lengua e intenta no renunciar a ella. No obstante esta consciencia, la protagonista sabe que la pérdida de la su *lengua* es inevitable, “I don’t think I lied when I said I loved him. I hid behind that kind of love. [...] I practiced kisses and language with him” (*Gulf* 26). La protagonista por medio de su novio de Alabama, un ‘hombre’, aprende el lenguaje y a besar. De este modo se establece dentro del texto que las funciones instituidas para el hombre pueden ser aprendidas por la mujer. John Austin, en su libro *How to Do Things with Words*, presenta la investigación germinal de lo que se *hace* con las palabras. Lo que el filósofo sugiere es que el acto del discurso va más allá de la descripción de cosas, de ideas y de emociones. El discurso o la interacción del lenguaje es un acto de *hacer* algo con las palabras. Para Austin, las oraciones dichas o escritas tienen una función performativa que puede indicar dos cosas: describir o hacer algo (116). Siguiendo este pensamiento y esta descripción, el hacer algo y la funcionalidad del lenguaje adquieren significados nuevos. Para la protagonista de la novela, el lenguaje aprendido significa un tipo de sobrevivencia y a la vez una pérdida (una acción y una emoción), “Maybe I mastered the language of survival, I too become an outsider. He no longer allowed me to share his hopes. Long before, I had ceased listening” (*Gulf* 20). Al aprender el inglés, la protagonista pierde la cercanía con su hermano, quien la considera ajena a la familia sólo por hablar la lengua hegemónica. Cabe resaltar que la protagonista ‘hace’ con las palabras una fortificación y con su *lengua* narra la batalla entre ambos idiomas. Las

palabras que se encuentran en el texto para describir la batalla de lenguajes y diferenciación racial operan como palabras peyorativas (insulto) y como acusaciones que exhiben al sujeto social como un ente sin valor; por ejemplo, en el texto se lee: “outsider” “he resented me” “For Colored Only” “Mexicans with *piojos*”. Entonces se tiene que Emma Pérez usa y ‘hace’ con las palabras un lenguaje único para la protagonista y de este modo la protagonista puede hacer frente a una realidad y describir con las palabras mismas los abusos que sufre la mujer Chicana y en su caso la mujer mexicoamericana lesbiana.

A través de la lengua y el lenguaje se puede transmitir y entender las performatividades del discurso dentro del texto. Esto quiere decir que el uso de las palabras tiene una percusión directa de lo que se dice con lo que se hace. El lenguaje se considera un componente de la identidad de cada ser humano, lo que conlleva la responsabilidad de representar al sujeto social como éste desee. La interacción por medio del discurso de los personajes comprende una identidad colectiva que forma parte de la memoria colectiva de un tiempo y espacio determinado, a lo que Emma Pérez señala, “We speak our history to each other now just as our ancestors used oral tradition” (“Sexuality” 174). La cita explica que nosotros somos responsables de narrar nuestra historia en nuestra lengua, antes de que aprendamos el lenguaje de ‘sobrevivencia’. Conjuntamente la lengua de la Chicana proviene de un espacio creado por la mujer Chicana,

[...] our works emerge from *un sitio y una lengua* (a specific space and language) that rejects colonial ideology and the by-products of colonialism and capitalist patriarchy –sexism, racism, homophobia, etc. The space and

language is rooted in both the words and silence of Third-World-Identified-Third-World-Women who create a place apart from white men and women and from men of color... (“Sexuality” 161-162)

La mujer Chicana, de acuerdo a Pérez, debe emerger desde su *sitio y lengua* para poder ser ella misma. También, debe edificar un lenguaje que la represente como mujer Chicana ante la sociedad dominante en la que cohabita. De igual modo, no debe intimidarse ante lo que Gloria Anzaldúa señala como “*español deficiente*” y debe hablar y escribir la lengua con la que creció.⁷⁸ Asimismo, el *sitio y lengua* de la mujer Chicana no es singular, sino es bicultural o multicultural, lo cual implica el poseer una o más lenguas que las identifique.

Por ejemplo, en la novela *Gulf Dreams* cuando la autora hace referencia al trabajo del campo utiliza el ‘codeswitching’ lo que representa que la protagonista pertenece a dos lenguas y a dos mundos, “*En la pisca*, I followed my mother. I learned over, picking quickly behind her. [...] In the fields, the women wore *gorras*, home-made bonnets...” (*Gulf* 30-31). La madre de la protagonista es de origen mexicano y trabaja en el campo y se asume que no habla inglés. Mientras tanto la hija, la protagonista, nace en suelo estadounidense y en casa habla su *lengua* y fuera de ésta usa el lenguaje de sobrevivencia. Las palabras en español insertadas en medio del texto adquieren la funcionalidad de visibilizar la memoria colectiva del inmigrante trabajador del campo. Por otra parte el uso del español dentro de la narrativa a través de la voz de la protagonista representa la memoria individual del presente, cuando trabajaban en la *pisca*. De igual modo el lenguaje que se usa durante esta labor para la protagonista es casi

⁷⁸ El español deficiente del que habla Anzaldúa es el español del Chicano, el cual muchas veces es considerado un español ‘pocho’ o americanizado.

ajeno y por lo tanto narra su historia de forma parcial. Para la protagonista el español representa la memoria del trabajo en el campo, “We weighed the *morrales*. The heavy sacks were heaved on scales to measure the cotton harvested...” (*Gulf* 31). Partiendo de la cita se puede entender que este trabajo fue temporal para la protagonista, elaborando un poco más también se puede entrever que el uso del español igualmente fue por llamarlo de alguna forma temporal. Las historias contadas en el campo se recuperan por medio de la memoria de la madre en español y se re-escriben a través de la voz y lengua de la protagonista en inglés. Ante esto Gloria Anzaldúa alude, “[C]hicanas feel uncomfortable talking in Spanish to Latinas, afraid of their censure. [...] We oppress each other trying to out-Chicano each other, vying to be the ‘real’ Chicanas, [...] There is no one Chicano language just as there is no one Chicano experience” (*Borderlands* 58). Lo anterior sugiere que la experiencia Chicana no radica en una sola y lo mismo sucede con la lengua, dentro de la comunidad Chicana no existe un solo lenguaje, las mujeres Chicanas tienen el lenguaje de casa y el de sobrevivencia.

La novela de Emma Pérez construye una subjetividad femenina que manipula la *lengua* y al lenguaje, para exhibir la realidad de la mujer Chicana y la mujer Chicana lesbiana. El acto de comunicarse entre mujeres por medio de *su lengua* y desde *su sitio* evidencia la necesidad de re-edificar su propio discurso, para poder re-pensarse como sujetos sociales independientes. Además se debe añadir que el lenguaje escrito funciona como actante dentro del texto y otorga una identidad social a los personajes. La novela es un texto escrito principalmente en un fluir de ideas y de palabras, que representan los pensamientos de la autora y de sus personajes. Las funcionalidades de las palabras, tanto positivas como negativas, dentro de la novela establecen la imagen del Chicano entre

ellos mismos y ante la comunidad dominante. De esta manera se construye la imagen del Chicano como sujeto social marginalizado y la imagen de la mujer Chicana como invisible. De igual modo, se establecen distancias sociales entre los habitantes de una comunidad, entre hombres y mujeres y entre víctimas y victimarios. La mujer autora confronta estas diferencias sociales y discursivas dentro del texto para: reivindicar la *lengua* y la representación de la mujer Chicana. Asimismo la autora recupera su memoria individual, como lo dice la protagonista, “I choose this past –my mother’s strong arms as she bent to pick cotton, [...] I remember my sisters dressing and painting their faces, my brother strolling beside me. I remember my *güelitas empanadas*” (*Gulf* 156). La protagonista decide recuperar su pasado, ella escoge su memoria y de esta forma visibiliza a su gente: a su comunidad Chicana y mexicoamericana y a ella misma. Emma Pérez señala que no importa el espacio que habita la mujer, ésta debe construir su discurso desde *su sitio* y con *su lengua*, “I only mean to argue that for third-world lesbians, a regionally and culturally specific female symbolic can be constructed in our spaces” (“Irigaray’s” 98) y desde ese espacio y ese tiempo debe y puede narrar su(s) historia(s).

Por otro parte, Judith Butler indica que el lenguaje preserva el cuerpo que en este caso es el sujeto social (los *personajes de la novela*) pero no de una manera literal trayéndolo a la vida, sino que la existencia social del sujeto se hace posible a su interpelación en términos del lenguaje (*Lenguaje* 20). Por medio del sistema interactivo y uso de signos lingüísticos de los personajes se puede evaluar los actos de éstos y sus performatividades dentro del texto. Emma Pérez intenta brindar visibilidad a la mujer Chicana lesbiana por medio de un discurso/lenguaje erótico y violento propio. Propongo

que la intención de Pérez, es utilizar el lenguaje como vehículo de denuncia y para cuestionar a una sociedad. Esto lo hace por medio de un lenguaje de insulto y un lenguaje violentado. De igual modo, la escritora se reapropia de la lengua como texto de la memoria mínima y el lenguaje como objeto violentado que representa la memoria colectiva. La novela de Pérez relata la tormentosa relación emocional y sexual de dos mujeres sin nombre; por lo tanto, sin identidad propia. Dentro de esta relación amorosa y tormentosa se crean espacios y lenguajes de violencia que la protagonista intenta borrar, cuando la protagonista no hace lo que su amante desea, “She punished me when I refused to continue the pattern with which she was so familiar” (*Gulf* 28). Además, la mujer de la que está enamorada la protagonista vive con un marido que la maltrata y se mantiene en un círculo de violencia doméstica. Al no poder abandonar a su marido esta mujer castiga a la protagonista, “I learned how boys had damaged her” (*Gulf* 28). Puesto que esta situación es producto de la violencia y el dolor no puede borrarse, entonces se recurre a la escritura y a la *lengua* para denunciarla. Sugiero que el lenguaje con el que escribe es un lenguaje *despojado* porque la protagonista habla desde su ‘yo’ íntimo, habla con ella misma, “I thought writiting this years later would release me from her. But I feel no reprieve” (*Gulf* 27). La protagonista intenta olvidarse de la mujer que ama por medio de la escritura. La mujer escribe para no olvidar y habla desde su dolor para intentar curar su herida. La protagonista sobrelleva la herida no sólo de perder su identidad que es parte de su pasado sino que también padece el dolor de no tener a la mujer que ama. Dentro del ejercicio escritural no se puede evitar retomar la idea que al *despojarse* de lo aprendido existe un sentimiento inevitable de culpa, “I rescued her, then resented my duty” (*Gulf* 29). La protagonista intenta romper el círculo de abuso; empero, no sabe cómo hacerlo,

“[...] we didn't know how to quit” (*Gulf* 29). Y con esto se deja entrever que la ‘realidad’ de tantos años de abuso no se puede anular y mucho menos se debe ignorar.

De igual modo, la narradora de ascendencia mexicana, cuenta su historia: su despertar a la sexualidad, su pérdida de la inocencia, la discriminación que sufre, el amor no correspondido y la pérdida de su salud emocional. La autora narra lo anterior por medio de palabras ofensivas como *bronze, greezers, vendida, queers, punks, etc.* Y de este modo describe tanto a sujetos como situaciones dentro del texto. Por ejemplo, la protagonista sabe que Pelón, el marido de su amante, la llama, “He told friends and strangers I was a sell-out, ‘una vendida’,...” (*Gulf* 65). La llama ‘vendida’ porque no quiere hacer lo que él desea. Este acto de insulto por parte de Pelón y el acto de rebelión por parte de la protagonista es una dinámica que se da dentro del texto, la cual permite denunciar las trasgresiones que sufre la mujer Chicana. Si se retoma la idea de Butler que menciona que el lenguaje preserva al sujeto social; también, se puede inducir que el lenguaje al igual puede amenazar o insultar al sujeto social. A la par Judith Butler expresa,

El insulto, sin embargo, asume su proporción específica en el tiempo. Ser insultado es una de las primeras formas de agravio lingüístico que uno aprende. [...] El problema del lenguaje de la injuria suscita la cuestión de cuáles son las palabras que hieren, qué representaciones ofenden, haciendo que nos concentremos en aquellas partes del lenguaje que son pronunciadas, pronunciables y explícitas. (*Lenguaje* 16-17)

Hay que tener en consideración que en este caso las palabras empleadas como insulto también se utilizan como diferencial racial, “‘Greezers’, announced Anglo field hands

when we slid past...” (*Gulf* 33). La autora hace referencia a la distancia social y la protagonista sabe que ella no tiene poder ni agencia por su origen: mexicano. Esto sugiere que el uso de lenguaje de insulto por parte del dominante, en este caso el anglosajón, puede ser un medio de abuso social. Aunque la escritora no denuncia al contratista de manera directa se sabe quién es el opresor por como lo describe, el que les llama *Greezers* es un americano, “announced Anglo field hands” y es el dueño de los files. De igual modo, Butler señala, “La supervivencia lingüística implica que un cierto tipo de supervivencia tiene lugar en el lenguaje. De hecho, el discurso sobre el lenguaje de odio hace referencia constantemente a esta supervivencia” (*Lenguaje* 20). Esto puede sugerir dos lecturas, por un lado el acto de insultar a otro como defensa y con ello se crea una imagen propia, y por otro lado, el acto de ser insultado resulta en la creación de una imagen que no es propia. Verbigracia de esto, es cuando la protagonista tiene que repensarse o reescribirse ante el rechazo de dos niñas compañeras de escuela por el color de su piel, “Their parents had told them to keep away from Mexican with *piojos*: lice that hatched from eggs exploded like little bombs in hair, bearers of filth and disgust” (*Gulf* 22-23). La protagonista describe cómo es percibida por el ‘otro’, el anglosajón, el cual asume que por ser mexicana debe ser sucia y tener piojos. Esto a su vez resulta en que la protagonista es adjudicada con una imagen que no le corresponde.

Otro incidente del que es objeto la protagonista es cuando es rechazada en la escuela por “Two blonde, bigboned girls” (*Gulf* 22) debido a su color de piel y a su *lengua*. La protagonista tiene que aculturarse para ser parte de la sociedad en la que vive, adoptando con ello una identidad pasiva que no la representa. Con esto quiero decir que aprende hablar el inglés y no reacciona ante el rechazo de las compañeras de escuela,

“Unlike my friends Josefina y Susana, I wasn’t defiant” (*Gulf* 23). La protagonista se mantiene como testigo en silencio y sólo observa las acciones de sus amigas las que reaccionan de manera desafiante ante el rechazo. La pasividad de la protagonista produce un continuum de silencios, los cuales se van guardando en la memoria mínima y con el tiempo estos silencios van a formar parte de la memoria colectiva de la comunidad. Ante la presión de las compañeras de la escuela, la protagonista se esconde dentro de una identidad callada, la cual cambia con el tiempo. En la relación entre la protagonista y su amante se observa que la identidad silenciosa queda atrás y es cambiada por una personalidad un tanto agresiva. La amante hace que la protagonista emule una imagen que no le pertenece, “The Young woman needed assurance that I was like him, that I would also punish her, [...]” (*Gulf* 62). La amante quiere que la protagonista la trate como el marido, empero la protagonista no quiere hacerlo, sin embargo lo acepta, “[...] we began a savage game. I hit her,...” (*Gulf* 63). Con esto la protagonista adopta una identidad que va ocultando a su verdadera personalidad y que la aleja aún más de ella misma. Esto crea un conflicto de identidad porque las personas que la llevan a irse cubriendo de máscaras identitarias no son ajenas a ella: son las compañeras de la escuela y la mujer que ama. El uso de las palabras en el texto funciona como la narración oral de la memoria colectiva que ha sido paralizada por años y es por medio de la escritura que la mujer autora intenta recuperarla. La protagonista durante su crecimiento es forzada por sus circunstancias a mantenerse callada y oculta; del mismo modo, las mujeres Chicanas tienen que vestirse de embozos, de percepciones, de imágenes y de representaciones impuestas por las circunstancias sociales y experiencias personales, las cuales pueden ser identidades ajenas o falsas.

Paralelamente a lo anterior, la acción de imitar, de repetir no es propia sólo de las mujeres, también los hombres se ven adscritos a esto, “The day he recruited students for the university, his words were big, his message mindless, mimicking phrases of genius he’d read, but none came from the core of him. [...] He threw up other’s words, not his own” (*Gulf* 64). El personaje de ‘Pelón’ se sabe que recluta estudiantes para que ingresen a la universidad, la cual representa el lugar donde van a aprender la palabra y discurso del hombre fuerte, para así seguir perpetuando su supremacía por medio de la imposición. Pelón hace este reclutamiento por medio de la palabra ‘vacía’ y de repetir lo que ya se ha dicho. Esto deja ver que el personaje masculino Chicano tampoco tiene voz propia y se convierte en un títere social. Además ‘Pelón’ es abogado, lo que significa que representa la palabra de la justicia, la cual dentro de la novela tiene una funcionalidad nula. Conjuntamente a la continuidad del sistema patriarcal, la palabra de Pelón, ‘hace’ y representa una justicia que no es equitativa. Por ejemplo, para referirse a la protagonista lo hace de la siguiente manera, “[h]e [...] rumoring I wasted time with queers. (*Gulf* 65). Este enunciado puede sugerir dos lecturas: el diálogo hiriente entre la protagonista y Pelón, porque explica que la protagonista al no estar de acuerdo con el personaje masculino, éste la insulta diciendo que ella no tiene relaciones con personas que valen la pena, se junta con puros *queers*. Sin embargo, a pesar de parecer una insinuación ambigua, tiene una forma de causa y efecto. Y la segunda lectura puede ser un acto de reflexión de la memoria de la narradora, debido a que no hay interacción entre personajes, la voz que habla es la voz ‘íntima’ de la protagonista. En la cita se observa que Pelón acusa a la protagonista de ser una persona sin valor social y no menciona la razón, sólo despotrica contra ella. La acusa y juzga ante la sociedad sin revelar el delito.

Por otro lado, Pelón es el abogado que defiende a los acusados de violar a Ermila, “César Díaz, el Peloncito, was a man with devout opinions, true to himself and to men, unaware of how much he loathed women,...” (*Gulf* 89). La cita nos indica que este hombre es devoto a él y al hombre mismo. Además es el encargado de representar ante la ley a los hombres sin importar si son criminales, “Pelón defended the rapists, accusing a white media of framing innocent young men, making them a gang of barrio punks” (*Gulf* 89). Esto se puede considerar un acto de supervivencia de la masculinidad Chicana, por un lado se utiliza al lenguaje dominante para insultar y por otra parte se usa el lenguaje hegemónico para defender a los hombres, en este caso hombres Chicanos. Igualmente se antoja un enunciado manipulado por la narradora para exhibir las acciones de un abogado que intenta exonerar del crimen de violación a sus clientes, dejando ver así la ausencia de justicia. Aunado a esto, Emma Pérez deja ver que el personaje de Pelón es sexista, debido a que no cree en la palabra de la mujer, lo que pudiera representar la condición de la mujer Chicana en un estado como Texas y dentro de la comunidad Chicana. La autora describe al abogado, “[...] he described how women’s words were never truths, only lies and fantasies” (*Gulf* 89). De esta manera se exhibe directamente la inferioridad de la *lengua* perteneciente a la mujer. La mujer, de acuerdo a Pelón, no es capaz de hacer uso del lenguaje de manera razonable, por eso la mujer recurre a la fantasía, porque su mensaje son temas de ‘mujer’ y por ello no tienen relevancia dentro de la comunidad. El lenguaje dentro del texto se puede percibir como una entidad doble, si es usado por los varones tiene una relevancia social, empero si es utilizado por las mujeres carece de significado social.

Dentro de este doble estándar del uso del lenguaje se advierte que la representación de la mujer a través de la palabra de los hombres, nunca dejar de ser la ‘chingada’, “Ermila, *la malinchista, la chingada*, a betrayer, her own people called her. Her life began like savagery fighting to survive in her mother’s womb” (*Gulf* 93-94).⁷⁹ Los personajes tanto masculinos como femeninos ‘her own people’ insultan a Ermila con las palabras peyorativas mencionadas y la acusan de provocar su violación. Esto esboza la intención de la autora, la cual es cuestionar de manera directa la intencionalidad del discurso dominante dentro del texto. También se sabe que Pelón es misógino, “Pelón calls the rapist a victim. The woman is absent, a consequence. Her injury is nothing to these men who decide she is their whore (*Gulf* 93). Entonces la mujer, en este caso la mujer Chicana, para Pelón y los violadores es la culpable de lo que le sucedió, sin importar los hechos reales, hay que considerar que Pelón considera el testimonio de la mujer, Ermila, como falso y fantasioso. Este enfrentamiento del discurso-palabra del hombre ante la palabra-*lengua* de la mujer nos deja ver lo que expresa Marivel Danielson,

[...] the texts examined [...] is the archetype of the violent grotesque Latino male antagonist. [...] this figure provides an important catalyst for the Latina lesbian protagonist’s characterization. [...] provide significant challenges to the superficiality, stereotype, and homogeneity of hegemonic notions of female sexuality and gender identities. (145-146)

⁷⁹ Cabe señalar que el término de la ‘chingada’ es lo que Octavio Paz explica, “¿Quién es la Chingada? Ante todo, es la Madre. No una Madre de carne y hueso, sino una figura mítica” (83). La mujer que fue conquistada por los españoles. La idea que todos somos hijos de la chingada es debido a que la Madre es la sufrida, la violada, la callada es la mujer misma. Y todos somos hijos de una mujer, entonces todos somos hijos de la mujer violada.

El hombre, en este caso el hombre latino, abusa de su poder a través de la acción de la palabra misma. El lenguaje es utilizado para señalar a la mujer como ‘prostituta’ y de esta forma justificar el abuso y la objetivación de la que está sujeta. Para Pelón y los violadores, Ermila sólo representa una mujer más, “Everybody makes bets on whose gonna fuck that *puta* next” (*Gulf* 104). Este enunciado es recordado por la narradora para evidenciar el acto de violación tanto físico como lingüístico contra Ermila. Al nombrar al personaje femenino *puta* se le otorga la característica de prostituta sin permitir verificar el dato. La autora deja ver de manera explícita la inequidad lingüística genérica. Ya no importa quien tiene el discurso mientras éste sea varón; por ejemplo, Chenchó personaje misógino y sexista, “Chenchó mumbled into his glass. Dazed, searching white foam, he said she’d asked for it” (*Gulf* 104). Este personaje masculino que representa a un hombre sin educación también culpabiliza y objetiviza sexualmente al personaje de Ermila. De esta forma se perpetúa la idea que la mujer ante el varón no tiene valor social, porque en el fondo es una ‘chingada’.

Lo anterior provoca que la escritora y la protagonista usen la *lengua* propia desde su *sitio*, lo cual representa un acto de rebeldía para enfrentar la trasgresión del que son objeto. La autora primero minimiza el acto de violación en el lenguaje masculino al ser una *Mexican* la que sufre el agravio, y después cataloga al crimen como insignificante porque se comete por *greasers* que representan mexicanos por lo tanto no existe el delito porque este acontece entre iguales, “His wife would not forgive him if he canceled the vacation to defend a Mexican girl who said she had been raped by a few greasers” (*Gulf* 106). El abogado de Ermila está más preocupado por el enojo de la esposa, que por defender a Ermila. Esto es debido a que la mujer Chicana representa un ente sin voluntad

propia para la sociedad dominante. A la par, la mujer Chicana *queer* tampoco tiene derecho a tener voz y visibilidad dentro de la comunidad Chicana, la cual es organizada desde la perspectiva del hombre Chicano. Ante esto Danielson agrega, “[...] the narrator struggles to overcome the forces that threaten to marginalize and silence her as a queer Brown female subject” (147). Entonces, la escritora después de exponer al discurso dominante como opresivo, escribe para que Ermila y la protagonista representen las voces y las *lenguas* de las mujeres silenciadas.

Para Emma Pérez es de suma relevancia que la mujer, la mujer Chicana y la mujer lesbiana hable desde *su sitio* y desde *su lengua*, para que sea la mujer misma quien narre su historia y deje así ser objeto de la Historia colectiva fabricada por el hombre. El lenguaje dentro del texto se percibe como un lenguaje activo, el cual adquiere un significado de representación real de la vida de los personajes. De igual manera, la interacción por medio de los signos lingüísticos deja ver de forma clara o implícita la imagen del sujeto social y su rol dentro de la sociedad. La protagonista por medio de su voz experiencial cuenta su historia. Recordemos que al inicio de la novela la protagonista no recuerda su infancia y cuando ve una fotografía de ella, se da cuenta que si había referencias de esa memoria, las cuales estaban plasmadas en un texto gráfico. Para la protagonista el texto gráfico es mudo, y debido a esto es fácil de olvidar. No obstante, no pasa lo mismo con la palabra hablada. La protagonista recuerda a su padre y cómo éste le hablaba, “When I was five, my father was drunk like always and he pushed me outside of the house and locked all the doors. It was raining. Thunder always scared me so he threw me outside yelling, ‘*Andalé chiquita, así se te quita lo miedoso*’” (Gulf 97). El hombre, el padre de la protagonista, habla y al hacerlo lo hace de manera violenta, lo hace gritando.

En esta cita se puede contestar la pregunta que se hace la protagonista al inicio, “when did the sadness begin?” (*Gulf* 16). La manera de hablar del padre deja ver el tipo de relación que sostiene con su familia. A pesar de ser un hombre trabajador, lo que se observa es que es alcohólico y que pierde el control con su hija. Entonces la tristeza puede radicar en que no existe una armonía entre padre e hija. Por un lado la maltrata al sacarla de la casa para que aprenda a no tener miedo; y por otro lado, con la palabra *chiquita* infiere cariño. Sin embargo, este cariño no lo entiende la protagonista porque está concebido en el agravio. Después de esto, la protagonista aprende a no tener miedo e intenta apoderarse de *su sitio* y de *su lengua*, a través del lenguaje de supervivencia y con ello logra eso: sobrevivir.

Conjuntamente, Emma Pérez por medio de su *lengua* mantiene una identificación efectiva con los personajes y con el lector. De esta manera expone su realidad ante lo que ella considera su historia. No se sabe con certeza si el texto es biográfico o es ficción, pero se puede sugerir que los hechos representan la posibilidad de la situación real de las mujeres Chicanas en los Estados Unidos. Cabe señalar que las palabras y el lenguaje utilizado en la novela tienen la funcionalidad de representar y de restituir la memoria individual de la protagonista. Judith Butler indica que el lenguaje también tiene agencia; además, cita a Toni Morris, que propone a la agencia como una figura del lenguaje y viceversa al lenguaje como una figura de la agencia. Y siendo esto posible se deduce que se hacen cosas con palabras y que se producen efectos con el lenguaje (*Lenguaje* 23). Unirse a la causa de otro es parte de esa agencia, ayudar al necesitado es agencia, darle voz al oprimido es agencia y otorgarle visibilidad por medio de palabras a la mujer es agencia. La pregunta que surge es ¿al adquirir la mujer esta agencia, qué se logra? Para la

mujer autora se logra recobrar una *lengua* viva, la cual tiene un significado real. Esto representa no sólo la palabra misma, sino también representa a la memoria y ésta debe ser escrita para que no perezca. Por otra parte los diálogos más extensos de la novela, son las conversaciones entre las amantes donde una le habla de su deseo a la otra y donde la otra le dice cómo es su vida conyugal. Existe una solidaridad implícita porque ambas sufren, ambas comparten el dolor de la imposibilidad de su relación. Marivel Danielson explica, “[t]he narrator’s desire for the young woman is distinctly linguistic in nature. [...] Words bridge the physical space separating the two women, bringing them together in an intimacy that exceeds any physical connection” (147-148). Es por medio de *la lengua* de la protagonista que se logra establecer una conexión significativa entre ambas mujeres, “I drink my coffee, tell her I want her, I want to undress her, [...] She wasn’t embarrassed when I spoke boldly. She enjoyed the words. We had this, a language of desire to frustrate, to satisfy. Language arouses her” (*Gulf* 123). Las amantes al no poder tener una relación ‘normal’ o libre recurren a un sistema de palabras que le permita vincularse. Entonces la *lengua* y el discurso femenino es lo que consigue, lo que las acciones sociales no permiten.

Las amantes no sólo conversan entre ellas sobre su deseo sexual, conjuntamente hablan de lo ‘cotidiano’, esto exhibe la realidad de la relación que hay entre ellas. Esta realidad representa los conflictos que subsisten en toda relación amorosa, de este modo se reproducen las dinámicas sociales de una relación considerada normativa heterosexual. La interacción entre las amantes deja en claro que no existen diferencias entre una relación homosexual y una heterosexual, ya que ambas tienen los mismos problemas. De esta forma la mujer autora logra debilitar al discurso hegemónico. A pesar de que son

análogas las relaciones, el texto exhibe la imposibilidad social de aceptación. Y por ende condena al fracaso la relación entre ellas: la protagonista le reclama que ella siga con un marido que la golpea y la amante a su vez inculpa a la protagonista de los actos de su marido,

‘Do you think we can end like this?’ I ask you. You look at me, almost sad. You like the story, you tell me. You’ve always liked my stories, but they were never anything but that. You want to shake me back to reality. You want to talk about Pelón. ‘He doesn’t hit me anymore,’ you say. ‘So you stay?’ I ask. ‘He’s sorry for the bad years, but it was because of us.’ ‘You blame us? Me? I made him hit you? So did he stop after I left?’ ‘He was more relaxed. He thought we’d finally be happy because you were gone.’ ‘And now that I’m back?’ ‘Now that you’re back, he’s afraid again. He threatened me one night, but then he cried.’ I don’t feel the compassion you think you’ll arouse in me. I never liked him, so its easy to ignore your plea. ‘That’s it? You believe he’s changed? Does he know I’m here. Today?’ ‘No, it would hurt him,’ you whisper. ‘Please leave.’ You look down unable to greet my eyes. You’ve had me again. And again you’re filled with guilt. Again, you insist it is only he you’ve betrayed. (*Gulf* 125-126)

Esta conversación ocurre cuando ambas están en la cama, una en brazos de la otra; no obstante, al compartir el espacio íntimo, la discusión deja ver que no existe la unión entre ellas, porque la protagonista duda que su amante sea sincera. La conversación resalta que la amante prefiere quedarse con el marido, a pesar del abuso, “He threatened me one

night, but then he cried” el hecho de que él lllore representa un arrepentimiento por su parte, entonces la esposa debe perdonarlo y al hacerlo le permite seguir perteneciendo a la sociedad tradicional y por lo tanto ser aceptada.

Asimismo, los signos lingüísticos permiten señalar el tono de la conversación al describir el cómo se dicen las palabras; por ejemplo, la amante al contestar lo hace de la siguiente manera “You look at me, almost sad”, “you whisper” y “You’re filled with guilt” y con ello se deja entrever que la amante sí siente dolor de no poder acceder a los deseos de la protagonista porque prefiere quedarse con el marido. Por otro lado, la protagonista se siente defraudada de que la mujer que ama no haya podido romper con los estatutos que se le han impuesto y decide que lo mejor es que ella se marche. Cuando la protagonista se da cuenta que su amada nunca va a dejar su modo de vida porque representa su zona de confort, toma la decisión de salir de ese círculo vicioso. Al salir la protagonista de esta circunstancia escribe, con lo cual adquiere su autonomía, “I believe in the imagination, its pleasure indelible, transgressive, a dream” (*Gulf* 157). Su libertad es su *lengua* su: ‘sueño’.

3.6 Rosina Conde: *repitiendo, deshaciendo, desdiciendo la escritura al desnudo*

La autora Emma Pérez habla de la necesidad de construir una *lengua* y un *sitio* que identifique a la mujer y con ello se edifique su identidad. Y su homónima, Rosina Conde, dice:

Desde que empecé a escribir me decidí a hacerlo para mis coterráneas, de ahí la decisión de literaturizar el habla tijuanense, pues me interesaba que mis lectoras (sí mis lectoras en femenino) se identificaran con los textos, se reconocieran en los escenarios y con la manera de hablar de las

personajas para que se solidarizaran con ellas, aun cuando no tuvieran relación con ellas. (*Quehacer* 157)

La cita muestra que Rosina Conde también gestiona crear una *lengua* y un *sitio* desde su espacio en Tijuana, Baja California, para que la mujer bajacaliforniana se pueda identificar, se pueda ver en los textos y se pueda escuchar a través del lenguaje. Si se parte de la idea que el lenguaje ya sea escrito o hablado, es un sistema estructurado de comunicación entre hablantes, el cual encierra múltiples percepciones de los signos lingüísticos que son las palabras, se puede añadir que el hablante y los personajes del texto conjeturen distintas definiciones de las cosas y conceptos según sea la intención de lo que quieren comunicar. Y con ello, el que habla o el texto también puede edificar diversas apreciaciones del mensaje, que a su vez logra establecer un lenguaje de pertenencia. Como ya he mencionado, Judith Butler dice que el lenguaje como agente activo posee una disposición o un comportamiento convencional, lo que nos lleva a una funcionalidad representativa de los sujetos (*Lenguaje* 17). Esta facultad performativa es la que decreta al escritor qué escribe/dice y cómo lo escribe/dice según la intencionalidad del personaje, de la lengua y del texto.

Para Rosina Conde es relevante constituir una representación de la mujer para la mujer y por la mujer. Se sabe que Conde nace en Mexicali Baja California; sin embargo, su *focus* de enunciación es Tijuana y la ciudad de México, esto es debido a que esos espacios la forman como escritora, académica, profesora, *rockera*, etcétera. Una de las preocupaciones constantes dentro de la escritura de la autora es establecer un foro femenino donde la mujer, sin importar de dónde sea, se pueda identificar. Aunado a esto Rosina Conde aclara,

Además, los personajes femeninos casi no habían sido trabajados en la literatura mexicana desde la visión feminista. Hasta antes de Rosario Castellanos, las mujeres habían ocupado un lugar secundario o complementario en la narrativa, y siempre habían sido trabajadas por escritores hombres con una visión machista. Cuando la mujer llegaba a tener un papel protagónico, se presentaba ante mí como un hombre disfrazado de mujer y finalmente era castigada por sus atrevimientos.⁸⁰

(*Quehacer* 157-158)

La cita específica que existe una necesidad de la mujer de poder identificarse con lo que lee, lo que escucha y lo que ve. La mujer, en este caso la mujer fronteriza, también apremia de una *lengua* que la represente. De ahí que la autora misma expresa que hay que ‘literaturizar el habla’, hay que construir el habla de la mujer dentro de su comunidad en el texto escrito. María Socorro Tabuenca analiza la manera en que Rosina Conde utiliza el lenguaje y la tradición literaria como estrategia narrativa; asimismo, resalta las convenciones que usa la autora para re-articular y autorizar una escritura propia. Si se

⁸⁰ Rosina Conde menciona de ejemplo: *Santa* de Federico Gamboa, novela que fue publicada en 1908. *Santa* es la historia de una joven que por sus circunstancias sociales cae en la prostitución y tiene un final y trágico. Cabe señalar que escritores como Gamboa, Amado Nervo, Rodolfo Usigli, Francisco Rojas, José Emilio Pacheco, etcétera han representado a la mujer como un ente con una intencionalidad compleja; empero, a pesar de ser protagonistas también son mujeres sin voluntad propia. Y las que quieren romper con esa opresión y/o con el rol previamente asignado son castigadas. Por su parte Belén Gaché, escritora argentina-española, explica “Mucho se ha estudiado cómo, a lo largo de los siglos, numerosas culturas han asociado el concepto de femineidad al mal. También se ha repetido que la “femineidad” es cosa de hombres, es decir, la construcción de un “otro” por parte del hombre, en el cual éste ha volcado sus propios miedos, deseos y necesidades. La mujer, vinculada a las nociones de perdición, perversión, pecado, abyección, irracionalidad, destrucción ha sido reiteradamente considerada un ser poco fiable, traicionero, manipulador y vengativo. Así, el orden de las sociedades patriarcales depende de que la mujer permanezca dominada, subordinada, relegada a “sexo segundo”, a “sexo débil”, neutralizada” (Gaché Web). Lo dicho por Belén Gaché es similar a lo que comenta Rosina Conde las representaciones de la mujer a lo largo del tiempo han sido fabricadas desde la perspectiva masculina, lo que causa que la mujer no se pueda identificar con estas imágenes.

parte de este estudio se puede observar que la dinámica de voces dentro del texto tiene una función genuina del lenguaje y no textual de acuerdo a María Socorro Tabuena.⁸¹

Sin embargo se puede discutir que las voces dentro del texto también han adoptado una intencionalidad propia que permite una comunicación ‘legítima’ entre los personajes, lo que habilita un mensaje transmutado. Quiero decir no sólo intenta re-adoptar el lenguaje y hacerlo propio, sino que autoriza la escritura marginal ‘la escritura de la mujer’ (*Mujeres* 22). De igual modo, estas voces intentan encarnar las experiencias personales, sociales, económicas de una relación de pareja entre lesbianas y las prácticas sociales de la comunidad LGBTII que reside en Tijuana. En la viñeta “Sonatina” la posicionalidad del lenguaje realizada, en este caso por una mujer victimizada y marginalizada y otra mujer *masculinizada*, pretende perpetuar la subyugación del ‘otro’. Y en el cuento “Viñetas revolucionarias” las voces múltiples pertenecen a un burdel, entonces se tienen: la voz de la prostituta, del travesti, del homosexual, del cantinero y de los clientes. Lo cual conlleva observar que las dinámicas locutivas y gramaticales dentro del texto no intentan crear nuevas subjetividades, al contrario debilita las existentes y las cuestiona para poder adjudicarles la participación de la mujer por medio de la voz femenina. Con esto sugiero que se perpetúan las subjetividades hegemónicas; las cuales son alteradas e invertidas para representar una identidad sexual distinta que provoca o incomoda el poder de la política sexual heterosexual tradicional. Igualmente esta intencionalidad admite representar de manera inclusiva la voz de las comunidades marginales, como lo es en este caso la comunidad homosexual (LGBTII), dentro de una sociedad fronteriza mexicana moderna.

⁸¹ María Socorro Tabuena cita a Iris Zavala: “las voces genuinas permiten releer y reescribir las formas genéricas hegemónicas mismas y sus códigos maestros, y mostrar las formas en que se han re-apropiado, neutralizado o coaptado los textos” (*Mujeres* 22).

3.6.1 *Sonatina: lengua, un continuum murmullo*

El texto de Rosina Conde presenta el soliloquio de Sonatina, personaje principal, que narra su vida desde el encierro de una relación tortuosa con su pareja Pilar. Sonatina es una mujer bisexual débil, que acepta vivir con Pilar por la comodidad de no tener que tomar decisiones propias. Depende económicamente y emocionalmente de Pilar y de esta manera se retrata una relación entre dominante y dominado entre mujeres, reproduciendo el discurso patriarcal. Sonatina está harta de sobrellevar los abusos físicos, verbales y emocionales de Pilar, y aunque intenta escapar no logra hacerlo y se mantiene dentro de un círculo de codependencia, “¡Qué enfado estar todo el día sola en la casa!;...” (*En la tarima* 87). A través de su narración, Sonatina se da cuenta que no está preparada para estar sola y poder adquirir una independencia económica, su alternativa para salirse de la relación es regresar al trabajo de prostitución. Así que decide quedarse al lado de Pilar a pesar de que entre ellas no existe una relación amorosa ni armoniosa, pero al menos tiene casa y comida. Esta historia representa la realidad de Sonatina y otras tantas muchas mujeres que son víctimas de la postura arbitraria del sujeto dominante.

Para analizar el uso del lenguaje dentro de esta viñeta retomo lo dicho por John Austin, donde las palabras ostentan una fuerza representativa y según sea la intencionalidad de ésta cuenta con rasgos o características locutivos determinados. Austin explica, “[...] to say something is to do something; or which *by* saying or *in* saying something we are doing something” (12). La idea que surge es que se debe *hacer* algo con el lenguaje, o *hacer* algo con las palabras que su función no sólo sea descriptiva sino performativa. Así se tiene un texto que describe una situación y a la vez ejecuta una acción, la cual puede ser cuestionadora, reconciliadora o incluso retadora. A la vez Austin

comenta, “That is clear if only from the mere fact that many conventional acts, such as betting or conveyance of property, can be performed in non-verbal ways” (19). Resulta obvio que el filósofo se refiere a los actos del habla entre personas de manera física; sin embargo, este lenguaje no verbal también se puede observar en un texto. Sobre todo porque, para la autora, el lenguaje es el retrato del habla del espacio que cohabita la mujer fronteriza. Lo anterior se puede observar en la elucidación que da Rosina Conde, “[...] de ahí la necesidad de crear textos en los que pudiéramos reconocernos, y en los que pudiéramos expresarnos, particularmente, desde el punto de vista femenino del noroeste del país” (*Quehacer* 158). De igual manera se observa que no sólo se necesita crear un texto identificador, sino también, se precisa hacer uso del lenguaje de la zona, usar las palabras cotidianas pero con la funcionalidad que le otorga el discurso femenino. Por ejemplo, cuando Sonatina describe la mirada de Pilar, su amante, lo hace, “Se me quedó mirando bien encabronada...” (*En la tarima* 91). Esta descripción es una acción no-verbal que nos insinúa que lo que se diga posteriormente tendrá un matiz o tono de ira, además indica la fuerza del personaje de Pilar. Este tipo de intercambios y usos de las palabras es lo que para Austin significa *hacer* algo con el lenguaje, “[...] as *utterances* our performatives are *also* heir to certain other kind of which infect *all* utterances” (Austin 21). Como se aprecia cada enunciado afecta o altera de alguna manera al otro y puede ser de manera indirecta o directa. Verbigracia, Pilar se enoja y con la mirada es capaz de infundirle temor a Sonatina, lo cual deja vislumbrar que el lenguaje hablado como el no hablado, el lenguaje corporal, tienen una misma funcionalidad.

El discurso y lenguaje se puede definir como la serie de palabras o frases que se usan para expresar lo que se piensa o siente.⁸² Conjuntamente Roman Jakobson explica: “El discurso literario es diferente a otras clases de discurso porque estaba orientado al mensaje: un poema trata de él mismo (de su forma, sus imágenes y su sentido literario) antes que el poeta, el lector o el mundo” (30). Sin embargo, se puede discutir que el poema no existe o no es real hasta que no es leído, o hasta que no se ha verbalizado en voz alta, siendo el lector el que le otorga un sentido o interpretación. Lo cual podría significar que el discurso es un acto de *hacer* algo con las palabras. Y en el texto, la funcionalidad de la *lengua* es el edificar un discurso ‘real’ para la mujer y de la mujer que la represente. La primera vez que Sonatina siente celos fue cuando se enteró de que Pilar se había desahogado con Meche, una compañera de trabajo que le gustaba, “Meche le dijo que lo que ella, es decir Pilar, necesitaba era una pareja a la altura de su ‘nivel intelectual’; una pareja con la que pudiera hablar de igual a igual;...” (*En la tarima* 98). La cita primero resalta la relevancia de entablar una conexión entre iguales para que sea exitosa. En segundo lugar, señala que se debe tener ‘un nivel intelectual’, en otras palabras la mujer también es capaz de tener este nivel intelectual lingüísticamente hablando. En este sentido las palabras representan las facultades reales y posibles de las mujeres. Lo anterior arroja la idea que las facultades reales pertenecen a Pilar y Meche, mientras que las posibles capacidades se adscriben a Sonatina, esto es porque Sonatina no cambia su forma de ser. No obstante, el hecho de que no se ve un cambio explícito en Sonatina, no significa que no exista la intención de ésta por cambiar. Sonatina dice que Pilar no la deja ser independiente, “Pilar no es ninguna mujer liberada: lo que ella ha

⁸² Para este apartado el discurso lo utilizaré como el texto hablado por medio de la *lengua* (de la que habla Emma Pérez). Además el texto es una serie de palabras o frases que forman un pensamiento.

querido siempre es una esposa; ella nunca podría vivir con alguien tan impotente como ella, porque, entonces, ya no tendría a quién proteger” (*En la tarima* 98). Se observa que en la cita no se ‘hace’ acción alguna con las palabras, debido a que no hay cambio en ninguna de ellas. Sin embargo, se puede insinuar que sí hay una intencionalidad de cambiar, aunque éste no se logra debido a sus entornos sociales, “[...] así que no nos quedaba más remedio que llegarle a las chavas, además de que ellas, por demostrar que podían más que los hombres, pagaban mejor” (*En la tarima* 89). El deseo del cambio y de ‘hacer’ algo existe, pero la mujer aún no ha logrado saber cómo hacerlo. No ha logrado liberarse del yugo tradicionalista y sólo pugna al sistema hegemónico y repite lo que ve.

Ante la repetición de lo que se ve y oye, las mujeres quedan ocultas entre los discursos masculinos. Para Rosina Conde esta conducta debe ser trasgredida, para darle paso a los discursos de la mujer por la mujer. Estableciendo de este modo una funcionalidad femenina del lenguaje. Al mismo tiempo, si analizamos al texto por medio de sus partes se puede aplicar lo que Roman Jakobson explica:

El lenguaje debe ser investigado en toda la gama de sus funciones. Antes de discutir la parte poética, debemos definir el lugar que ocupa dentro de las otras funciones. [...] El *hablante* envía un *mensaje* al *oyente*. Para que sea operativo, ese mensaje requiere un *contexto* al que referirse, [...] susceptible de ser captado por el oyente y con capacidad verbal o de ser verbalizado; un *código* común al hablante y oyente, si no total, al menos parcialmente; [...] y por último, un *contacto*, un canal de transmisión y una conexión psicológica entre hablante y oyente, que permita a ambos entrar y permanecer en comunicación. (32)

Prosiguiendo con este modelo y ajustándolo a la narrativa, podemos sugerir que es el mensaje (la palabra escrita) el que contiene los elementos que primero Rosina Conde señala, como una subjetividad femenina, donde la mujer que ha pasado por lo mismo puede crear esa conexión psicológica y personal con el texto. Y segundo, lo que explica María Socorro Tabuenca,

En este contexto, se toma en cuenta la pluralidad de experiencias sociales por medio de las cuales se construyen los sujetos femeniles en las letras y se considera como punto inicial; así ‘la escritura está determinada por el contexto histórico de producción y recepción: la escritora, el referente, las características formales del texto y la lectora.’⁸³ (*Mujeres* 23)

A través de la conexión entre el texto y lector la autora intenta problematizar los discursos masculinos que hablan de la mujer escritos y hablados por el hombre, para así poder re-pensarlos y reconstruirlos, pero ahora con la voz y la palabra de las mujeres. En una de las discusiones entre Pilar y Sonatina llegaron al acuerdo de olvidar sus problemas y empezar de nuevo,

Cuando menos, al conocer a una persona le preguntas sobre su vida; pero Pilar, nada; aunque, según esto, acababa de conocerme, no preguntaba nada sobre mi vida, ni siquiera para inventármela, porque yo ‘acababa de nacer’. Ella no, pero yo sí. ¿Ves? Era mejor: porque ella sí tenía una vida intachable que merecía la pena ser recordada. La mía no; [...]. (*En la tarima* 102)

⁸³ El contexto en el que hace el estudio María Socorro Tabuenca es desde la perspectiva del género y los discursos feministas, que han cuestionado la/s representación/es de la mujer/es en la cultura (*Mujeres* 22).

Aquí se exhibe que la memoria individual de la mujer, de la esposa, no tiene significado social, hay que borrarla, para no escuchar su llanto y su queja. Pero sí hay que preservar la memoria del fuerte, porque ésta representa la Historia. Entonces la autora irrumpe en el discurso masculino, lo problematiza añadiéndole la *lengua* femenina y se lo otorga a Pilar, de este modo aunque *masculinizada*, queda registro de la memoria femenina dentro de un contexto individual.

En “Sonatina” se ve un uso constante de *insultos* y *acusaciones* que preservan una relación dispar de poder entre los personajes del texto. Por ejemplo, Sonatina conoce a Pilar en un bar y después de una pelea en el bar, Sonatina se va a vivir con Pilar. Un día Sonatina visita a Pilar en su oficina y al llamarla ‘mami’ Pilar se molesta y le dice, “Me dijo [...] que nomás me la pasaba viéndome en el espejo y pintándome las uñas, y que ella necesitaba una mujer y no un títere” (*En la tarima* 91). La palabra para describir a la mujer que funciona como su esposa: ‘títere’ indica que Sonatina no tiene voluntad propia y está a merced de su opresora. El insulto en el texto se puede percibir como un acto de ofender a su pareja, pero también como un acto de rebeldía para enfrentar la trasgresión del que es objeto. Sonatina, al escuchar las palabras altisonantes, crea una consciencia de violencia y en ese instante reacciona, “Yo me enojé un chingo, pues era en realidad yo quien le estaba haciendo el favor funcionando como su esposa,...” (*En la tarima* 91). La funcionalidad de estas palabras de *insulto* es crear dos significados dentro del lenguaje, la mujer opresora se sabe que tiene el poder y la mujer oprimida sabe que debe enfrentar su realidad. Conjuntamente la autora exhibe la relación de las palabras con las condiciones sociales y circunstancias propias de cada personaje que presenta en su historia.

Si se retoma lo sugerido por Austin se puede proponer que el análisis del discurso dentro del texto escrito también intenta explicar la intención del acto del habla de los personajes. Por ejemplo en “Sonatina” la fuerza ilocutiva presenta al insulto y a la coacción como la forma de comunicarse; sin embargo, la intención que se entrevé es la de cuestionar al sistema hegemónico que ya no funciona en nuestra sociedad mexicana. En el texto Sonatina relata un encuentro con Pilar, su amante y después de intercambiar algunos insultos, Sonatina menciona, “[...] Pilar me trataba como si fuera yo una chamaquita...” (*En la tarima* 91). En el enunciado se aprecia que la intención de Pilar es infantilizar a su amante; y de este modo, justificar su tentativa de contralarla. Pilar es la que somete a Sonatina, al usar la palabra en diminutivo, ‘chamaquita’, deja claro la superioridad de ella ante Sonatina. La idea de controlar a la pareja por medio de la palabra, se puede observar como una forma de violencia doméstica, con lo cual se puede evidenciar esta problemática que concurre dentro de la sociedad mexicana. Se une el significado con el contexto para enviar el mensaje. Esta dinámica es lo que Austin propone que se debe estudiar: los actos de locución que se refieren a la producción de sonidos y palabras con significado; los actos de ilocución que son las oraciones con una fuerza comunicativa que se encuentra en el *decir* y los actos de perlocución que es el efecto del *decir* los cuales juntos forman el acto del discurso (32). Y de ahí se puede partir para la elaboración de una discursiva entre el decir y su efecto con significados y representaciones femeninas.

La ausencia o el no conocimiento de una discursiva ‘real’ femenina causa la necesidad de unir al discurso con el análisis del lenguaje, lo que conjunta el acto del discurso, el significado, el lenguaje y la comunicación. Esto representa lo que se dice, en

qué contexto se dice, qué se intenta decir y el efecto que produce. Y a su vez tiene una relación con la intención de lo que el hablante quiere decir aunque sea utilizando las palabras *prestadas* éstas deben ser las apropiadas en un contexto determinado. El hablante, en este caso el texto mismo, al usar el lenguaje existente debe hacerlo de manera ‘real’ y significativa’ para darles veracidad a los personajes. Ahora bien, en este sistema de análisis se debe incluir lo que Jakobson llama la función *emotiva* o *expresiva*, “Aspira a una expresión directa de la actitud del hablante hacia lo que está diciendo” (33). Estos preceptos se pueden acuñar en el texto porque de acuerdo a Mikhail Bakhtin: “[...] the first stylistic peculiarity of the novel, [...] is the presence of the active polyglossia of the new world, the new culture and its new creative literary consciousness” (*The Dialogic* 12). La novela es un texto con varias voces, de ahí que se puede estudiar el discurso desde una perspectiva múltiple y ver su funcionalidad dentro del mensaje. Conjuntamente se mantiene la intimidad del ‘yo’ personal, como lo indica Ciplijauskaitė, el concepto mismo del ‘yo’ no es ya sólo para contar o *contarse*; es para hablar de la mujer (16-17). La mujer necesita contar en voz alta su historia, necesita escucharse ella misma para dejar consigno de su memoria individual. Esto se puede apreciar con Pilar, “Porque siempre se refirió a sí misma como *una*, recalcando la *a* para reafirmar su condición femenina” (*En la tarima* 93). La mujer al igual que el hombre necesita su reafirmación para poder tener visibilidad, agencia y memoria.

Indistintamente Jakobson agrega, “La lógica moderna distingue entre dos niveles de lenguaje: «lenguaje de objetos» y «metalenguaje»” (36). Dentro del texto de Conde se observa un metalenguaje, el cual surgiere un intercambio de ‘entendidos’ que tienen una función determinada de conectarse entre ambos aunque el signo lingüístico difiera del

mismo significado entre los hablantes. Por ejemplo en el texto, Sonatina dice, “[...] su elegancia para vivir. Yo no quiero decir con eso que ella fuera elegante;...” (*En la tarima* 92). Por un lado el enunciado sugiere que ella es *elegante* pero con la explicación de Sonatina lo *elegante* reside en su manera de vivir. El significado del signo lingüístico es el mismo; no obstante, su contexto y mensaje difiere a la intención. Bakhtin apunta, “Words and language began to have a different feel to them; objectively they ceased to be what they had once been” (*The Dialogic* 12). El texto es entonces un proceso donde se desarrolla y reanuda el uso del lenguaje dentro de la literatura en sus dimensiones lingüísticas. Con esto quiero hacer hincapié que el lenguaje y sus funciones ayudan a recrear una intencionalidad específica por parte del autor.

La relación entre el lenguaje y el texto reside en que la novela utiliza el discurso y la voz para contar una historia. El lenguaje de la mujer y, en el caso de “Sonatina”, el lenguaje de la mujer *queer* se hace presente en la narrativa y cuenta con una diversidad de voces, que abarcan una cultura, estatus social, nacionalidad e identidad diversas. Entonces se tiene la idea de que el lenguaje ya no sólo es el conjunto de signos performativos sino además incluye lo que Butler llama funcionalidad e intencionalidad del lenguaje. De esta manera se pueden establecer correlaciones socioculturales entre los hablantes y los personajes. Asimismo, se puede sugerir que por medio de las palabras utilizadas y la intención del autor se intenta establecer las estrategias para evaluar las variantes de la funcionalidad del lenguaje. Repito la idea de Butler cuando nos explica que el lenguaje preserva el cuerpo que en este caso el cuerpo es el sujeto social (los personajes de Sonatina y Pilar) y al preservarlo se mantiene viva la palabra y con ella la memoria individual.

De acuerdo a María Socorro Tabuena, la viñeta “Sonatina” es una respuesta al poema de Rubén Darío titulado “Sonatina”, al usar el mismo título Conde intenta crear una distinción entre el canon y ella. De esta manera, Conde desarticula el discurso dominante y autoriza el discurso de la mujer. Asimismo, Tabuena litiga, “en ‘Sonatina’ se manifiesta la búsqueda de un lenguaje narrativo por medio de la desarticulación del discurso del *Otro* hegemónico, al mismo tiempo que se distingue el proceso de reflexión de la protagonista y su propio reconocimiento como sujeto” (*Mujeres* 35). Para poder ver este paralelismo es necesario ver la primera estrofa del poema de Rubén Darío:

La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa?

Los suspiros se escapan de su boca de fresa,

que ha perdido la risa, que ha perdido el color.

La princesa está pálida en su silla de oro,

está mudo el teclado de su clave sonoro,

y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor. (39)

En el poema Darío habla de una mujer, la *princesa*, que está triste por la circunstancia que la rodea; Conde recrea la misma intencionalidad emotiva en *Sonatina*, el personaje principal, que está triste por la circunstancia que vive, “Varias veces he tratado de suicidarme. Pilar dice que lo hago por puro chantaje, que si en realidad quisiera morirme, ya lo habría hecho” (*En la tarima* 87). En ambos textos se percibe la intencionalidad emotiva de tristeza; sin embargo en el poema la voz poética la concede el autor. Mientras que en el otro texto la voz es de la protagonista del texto que habla para sí misma, produciendo su propio discurso, lo que a su vez puede distanciarse de la intencionalidad del autor por medio de la interpretación del lector. De igual forma coincido con Tabuena

cuando indica que Conde propone establecer su discurso por medio de la *diferenciación*; no obstante, también creo que la diferenciación se puede observar a nivel de la función del lenguaje *per se*. En otras, palabras en el poema se habla en tercera persona y se pregunta al lector: “¿Qué tendrá la princesa?”, pero no se le permite contestar al lector porque el autor de antemano proporciona la respuesta, “La princesa está triste”. La función marcada del lenguaje es lo que Austin explica como enunciados ‘descriptivos’; otro ejemplo de descripción es la flor: “[...] y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor” la flor como objeto que puede tener vida se desmaya; sin embargo, es la imagen la que se retrata y no la acción.⁸⁴ La consecuencia, de la imagen es la muerte o aburrimiento y es la descripción de una imagen que muere y que puede representar a cualquier mujer, persona o idea que haya concebido Rubén Darío. Mientras que en el texto de Conde se observa que utiliza los actos performativos, “Varias veces he tratado de suicidarme” y de esta manera la función del lenguaje es exhibir la acción que comete el personaje; dejando ver que existe la intencionalidad de: morir físicamente o morir metafóricamente. De esta manera al morir Sonatina podría encontrar su identidad o su ‘*otredad*’. En los dos enunciados se observa a la muerte como tema central; una como causa del aburrimiento y el olvido; la otra como acción de la protagonista que quiere acabar con la circunstancia en la que vive.

Como había mencionado anteriormente, la autora recurre a palabras que presentan una fuerza ilocutiva de *insultos* y *acusaciones* para exteriorizar los problemas que enfrenta una pareja de lesbianas, lo mismo pasa con las parejas heterosexuales. Por lo que

⁸⁴ Se retoma la filosofía Gestalt que menciona que el ser humano no percibe los objetos del mundo como trozos y fragmentos sin relación entre ellos, sino como proporciones de elementos, temas y cada uno de ellos tiene un sentido, y en este verso el tema es la muerte o el aburrimiento, no tanto la flor llevando a cabo una acción. Es la muerte como metáfora.

propongo que la relación de Sonatina y Pilar es la metáfora de una relación heterosexual tradicional. Si se toma el concepto de metáfora *per se*, se propone que tiene una connotación poética que lleva al individuo a pensar inmediatamente en el arte de la poesía o la narrativa. Sin embargo se puede observar que las metáforas son el uso del lenguaje de diversas maneras. La gente emplea metáforas para describir sus experiencias o ideas en términos de otros y se sabe que la metáfora prototípica pertenece a la poesía o la novela. Los investigadores Lakoff y Johnson afirman que el uso de metáforas en realidad es más frecuente en el lenguaje cotidiano de lo que la gente percibe o cree. A su vez, mencionan que su uso no debe restringirse al dominio del lenguaje poético o literario, “Our ordinary conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature” (3). En otras palabras, a veces es difícil reconocer una metáfora por lo que ésta es o lo que representa. Si se parte de esta idea, se puede observar que los individuos utilizan o manipulan el lenguaje de una manera compleja e individual. Además, las personas al hablar lo hacen de una manera automatizada; no diferencian de una metáfora u otro elemento lingüístico. En una comunidad, los hablantes se concentran en lo que quieren decir, sin importar cómo lo dicen lingüísticamente. Conjuntamente con el uso de la metáfora, se puede deducir que una de las funciones del lenguaje es tanto la ‘actuación’ como la ‘agencia’ del mismo. Ante esto Judith Butler alude:

Se piensa el lenguaje ‘sobre todo como agencia –un acto con consecuencias –’, un acto prolongado, una representación con efectos. Se trata de un tipo de definición. El lenguaje es, después de todo, ‘pensado’, es decir postulado o constituido en tanto que ‘agencia’. Pero es posible

pensar el lenguaje precisamente porque es ‘agencia’; una sustitución *figurada* hace posible que podamos pensar la agencia del lenguaje. Puesto que esta formulación se da *en* el lenguaje, la ‘agencia’ del lenguaje es no sólo el objeto de la formulación, sino su misma acción. Ambas, la formulación y la sustitución figurada, ejemplifican lo que es agencia.

(*Lenguaje* 24)

Rosina Conde establece una relación de analogía entre Sonatina sujeto que enuncia (cuando la protagonista habla al lector) y Sonatina sujeto que relata (cuando la protagonista habla de sí misma consigo misma). Ambas Sonatinas no toman acción, simplemente llaman la atención sobre la *relación de pareja* que se puede pensar en lenguaje figurado como el *instrumento* a través del que se ejerce el poder. De esta forma se establece la metáfora entre los discursos de Sonatina como los discursos de hegemónicos de una sociedad tradicional.

Partiendo del concepto de ‘agencia’ del lenguaje se puede proponer que Sonatina sí escribe y lo hace de manera oral; ella relata los acontecimientos de su experiencia personal, los cuales pueden implicar las experiencias de otras mujeres. El uso de la narración autobiográfica, es una manera de contar la voz propia e incluir a la comunidad y la oralidad es otra manera de presentar los eventos que acaecen en una sociedad en un tiempo y lugar determinado. El lenguaje y la identidad cultural se manifiestan dentro de las prácticas sociales entre interlocutores. Si la conversación en contexto señala lo que se quiere decir y el cómo se dice; cabe resaltar que Rosina Conde por medio del uso constante de vocablos con una fuerza ilocutiva de insultos muestra una interacción que puede considerarse poco convencional entre la pareja. Debilitando de este modo el

discurso hegemónico del matrimonio. Cada vez que Pilar se enoja con Sonatina usa las palabras, ‘puta’, ‘huevo’, ‘cabrona’, ‘títere’, ‘débil’, ‘pretenciosa’, ‘conformista’ y ‘dependiente’ y con ello exhibe que para Pilar, Sonatina ‘la esposa’ es una mujer devaluada y sin agencia. Sabemos que Sonatina sostiene una relación amorosa con Pilar, una relación lésbica, la cual es disfuncional. Esto deja ver que no propone un modelo *perfecto* de relación o unión matrimonial; simplemente el texto exterioriza la(s) circunstancia(s) ‘real(es)’ en la que se vive. La relación lésbica o *queer* implica en el texto que no es diferente a la relación heterosexual, sencillamente se quiere autorizar a la mujer lesbiana de poder narrar su historia. Asimismo, Judith Butler alude, “La reevaluación de términos como ‘queer’ sugiere que el habla puede ser ‘devuelto’ al hablante de una forma diferente, que puede citarse contra sus propósitos originales y producir una inversión de sus efectos” (*Lenguaje* 35). Siguiendo la línea de este precepto se puede discutir que Conde como escritora y Sonatina como enunciante hacen uso del modelo hegemónico del lenguaje, con lo cual intentan crear un efecto contrario para así cuestionar al discurso dominante, donde la cultura hetero-sexista prevalece. Además la princesa se transporta metafóricamente a Sonatina, una niña-mujer que vive encerrada en su propia circunstancia y su subterfugio es su *lengua*.

3.6.2 Viñetas entre vestidos y *marines*

La zona fronteriza nortea entre México y los Estados Unidos representa una amalgama de culturas, ideologías, identidades, comidas, políticas, *hablas/lenguas*, etcétera. El texto “Viñetas revolucionarias” está situado en la ciudad de Tijuana, Baja California y la acción ocurre en la avenida Revolución, una de las calles más centrales y populares de la ciudad. Rosina Conde siendo mexicalense de nacimiento y tijuanaense por

adquisición, no deja pasar desapercibido la ausencia del discurso marginal (femenino/queer) de la zona y explica,

A finales de los años setenta, en el sexenio de José López Portillo, en México se puso de moda el concepto de ‘cultura fronteriza’, argumentando que, en el norte de México y el sur de Estados Unidos, existía una cultura homogénea que compartía historia, lenguaje, hábitos, alimentos, vestimenta, etc., lo cual propiciaba que en el lado mexicano hubiera una pérdida de la identidad nacional. El gobierno mexicano, alarmado por una posible desnacionalización de los estados que colindan con Estados Unidos [...] crearon un programa que se abocara al ‘rescate’ de dichos estados, y les restituyera su ‘mexicana identidad’. (*Quehacer* 167)

Esta preocupación gubernamental se proyectó a todos los ámbitos sociales y de este modo surgen los estudios fronterizos. Dentro de estos existen múltiples análisis, siendo dos los que resaltan: la conciencia del ‘otro’ y el uso del lenguaje. Rosina Conde comenta, “[...] en Tijuana se usaban menos anglicismos que en otras ciudades de la república mexicana...” (*Quehacer* 167-168). La cultura es un esquema que se transmite históricamente y que consta de significaciones representadas por símbolos (el acto o la palabra) mediante los cuales se produce la interacción entre sujetos sociales, ya sea por medio del habla y de los textos escritos. Este conjunto de significaciones que conforma la comunicación es compartido por las personas que se comunican entre sí; por lo tanto, este grupo comparte una conjunción de actos de discurso o palabras. En el texto “Viñetas revolucionarias” se aprecia una polifonía cultural de voces que se antoja un retrato de lo

que se ha convertido la ciudad de Tijuana. Cabe señalar que esta viñeta es muy corta, empero, se alcanza a percibir la diversidad de sus personajes.

La pluralidad del cuento permite escuchar una complejidad en las intencionalidades de la lengua. La intencionalidad del texto de Conde según María Socorro Tabuenca es exhibir, “[...] la voz de una mujer como sujeto de enunciación, la cual contiene una evaluación heteroglótica. En este sentido, la voz de Conde como sujeto-que-escribe toma el texto dariano, lo desconstruye y lo rearticula al tiempo que va negociando varios discursos en la escritura” (*Mujeres* 38).⁸⁵ Ahora bien, hay que ver cuál es la función del lenguaje para llevar a cabo la intencionalidad de la que habla Tabuenca. Los personajes del bar: Virgen, Lyn, Zoraida, Mariela, la Darling y Zarina, al contar su historia, adquieren una imagen propia re-edificada a través de *su lengua* ante los demás. Para explicar el funcionamiento del lenguaje dentro del texto debo recurrir a lo que alude Judith Butler, “[...] el cuerpo no es simplemente la sedimentación de los actos del habla por los cuales se ha constituido” (*Lenguaje* 250). En este texto el cuerpo (sujeto social) es el que recrea la *lengua* por medio de sus acciones, recreando el concepto de *actuación* del lenguaje. Robin Lakoff alude: “[...] the woman. If she doesn't learn to speak women's language, in traditional society she is dead: she is ostracized as unfeminine by both men and women” (61). Partiendo de este concepto la mujer, y en este caso el grupo de la comunidad LGBTII), por añadidura debe hablar y debe hacerlo de manera correcta pero a la vez fuerte para que se le considere parte de la comunidad femenina. Del mismo modo Lakoff complementa: “[...] women's speech tends to make wider use of the properties of implicature” (74). En el caso de los personajes, ellos emplean el lenguaje patriarcal, lo

⁸⁵ En esta cita Socorro Tabuenca se refiere al cuento de “Sonatina”; empero, yo lo utilizo para ambos textos porque se reproduce la ausencia del discurso propio en ambos textos.

reproducen y lo trastocan en una subjetividad femenina y *queer* que contrapone con la subjetividad normativa. Virgen, un travesti, antes de salir al escenario se maquilla y mirando sus pestañas dice, “¡Si tan sólo las tuviera un poquito más largas! ¡Un milímetro quizás!...” (*En la tarima* 35). En la cita Virgen está hablando con ella misma, usa un lenguaje femenino para puntualizar un aspecto físico de su rostro, a la vez espera que llegue su admirador Pablo, ella quiere estar ‘sexy’ para él. Mientras que el maestro de ceremonias la anuncia, “¡Virgen! ¡Vir-gen!”, se escuchaba exclamar al maestro de ceremonias incitando al público,...” (*En la tarima* 36). Para el personaje de Virgen adoptar la postura de mujer implica emularla de manera casi exacta a ésta. De ahí que sea relevante proteger la imagen social de la mujer, lo cual a su vez significa el intento de mantener los estatutos tradicionales de una sociedad conservadora.

Paralelamente a lo anterior, se observa un juego con la *lengua* que hace la autora, es como si simplemente invirtiera los roles de género, de hombre a mujer y con ello se subvierte el lenguaje y su funcionalidad. El travesti, en este caso homosexual, se llama Virgen y lo anuncian como virgen, adquiere la representación femenina y con ello se le adjudican valores tradicionales, como lo es la virginidad, lo cual crea un anfibología dentro del texto. Para poder establecer un análisis efectivo de la *lengua* y su funcionalidad hay que señalar los parámetros a seguir, el cual una vez más es el uso el lenguaje del insulto como metáfora dentro del texto de “Viñetas revolucionarias”. Escogí la fuerza ilocutiva del insulto porque es una constante en el texto; asimismo, porque dentro del español las palabras altisonantes son parte inevitable de su idiosincrasia. Octavio Paz asienta:

En nuestro lenguaje diario hay un grupo de palabras prohibidas, secretas, sin contenido claro, y a cuya mágica ambigüedad confiamos la expresión de las más brutales o sutiles de nuestras emociones y reacciones. Palabras malditas, que sólo pronunciamos en voz alta cuando no somos dueños de nosotros mismos. Confusamente reflejan nuestra intimidad: las explosiones de nuestra vitalidad las iluminan y las depresiones de nuestro ánimo las oscurecen. [...] Son las malas palabras, único lenguaje vivo en un mundo de vocablos anémicos. La poesía al alcance de todos. (81-82)

Si las *malas palabras* o palabras con una funcionalidad ambigua es lo que hacen que la *lengua* esté viva, de ahí la necesidad de analizar su función dentro del texto. Este lenguaje vivo es tomado por las mujeres y sujetos *queer* para de este modo también darle intencionalidades a sus emociones y sus historias por medio de su *lengua*. Ejemplo de esta ambigüedad se da con el maestro de ceremonia que hace hasta lo imposible por atraer clientes y por eso usa la palabra disfrazada, “¡Y ahora, mis queridos catedráticos de la *lengua*...Una carcajada torpe es emitida por el público que lo mira expectativamente” (*En la tarima* 37). El maestro de ceremonias bautiza al público como: “catedráticos de la *lengua*” lo cual podría sugerir dos significados: uno son muy buenos para hablar, o dos son buenos utilizándola de manera sexual con las prostitutas del burdel. Este juego de signos lingüísticos deja entrever que a los personajes femeninos y *queer* se les atribuyen características de mujer y de femineidad; mientras que al personaje masculino, se les percibe como ‘machos’ y viriles.

Hay que tener en consideración que en este caso las palabras y *la lengua* como texto escrito, son utilizadas con funcionalidades complejas; por lo tanto, no se tiene la

posibilidad de saber con certeza su intencionalidad. De igual manera se puede deducir si el uso del insulto o la *mala palabra* es de manera metafórica, la cual se usa para destacar alguna habilidad o una condición social que atañe a los protagonistas y por ende a la comunidad en general. Esto faculta o establece una agencia de proyección y denuncia de la problemática que concierne a la mujer y a la comunidad LGBTII. Rosina Conde alude, “Siempre me ha gustado trabajar con los conflictos de pareja y el yugo de la sociedad patriarcal, por lo que empecé a caracterizar a mis personajes con una visión de género y con la intención de que tuvieran un discurso propio...” (*Quehacer* 159). De este modo la mujer autora intenta establecer una memoria femenina y *queer* individual/mínima que se separe de la memoria colectiva. Igualmente, Conde expresa, “[...] me interesaba jugar con las frases hechas a partir de patrones machistas y la filosofía popular...” (*Quehacer*159). Creo que este juego de frases y signos es lo que le habilita a Conde a erigir una discursiva ‘diferente’, teniendo como consecuencia una *lengua* que se aprecia incluyente. Por ejemplo cuando Lyn sale a bailar hay una reacción verbal por parte del público, “[...] Lyn, descalza y despojada de dragón y maravilla, se convirtiera en la reina dela rumba [...] y los *marines* gritaban su *more!*...” (*En la tarima* 37). Aquí el juego de las frases ‘machistas’ se aprecia por el uso del inglés, la voz masculina dentro del texto es representada por los *marines*, lo que representa el orden de una sociedad. Esto puede significar que la autora le otorga la voz fuerte al poder económico y político del país vecino. El sujeto social americano cruza la frontera y con ello gasta sus divisas en territorio nacional, esta transacción económica representa la dependencia en la que vive la sociedad tijuanaense. La autora presenta dos lenguas en el texto la de los personajes que trabajan en el burdel y *su* lengua: la palabra, del militar, la cual tiene una fuerza que se

puede develar por su poder adquisitivo y por su ejercicio de autoridad. Y es en el cruce de ambas *lenguas* que se percibe el *despojo* identitario tanto de las bailarinas, las prostitutas y los homosexuales que trabajan en el bar, como de los clientes. Esto es debido porque para que ambas *lenguas* cohabiten se tienen que disfrazar: el hombre de mujer y el varón y *marine* de sujetos sociales totalmente autónomos.⁸⁶

Para la sociedad mexicana tradicional los sexo-servidores y las *teiboleras* implican un padecimiento social, de ahí que circunscriban a estos personajes al encierro y a la oscuridad del bar. Y en este claustro la voz no se escucha, sólo se observa. José Valenzuela Arce alude, “La libertad de la mujer, se consideraba amenazante para la paz doméstica pero, principalmente, contra los mecanismos de sujeción de la mujer en los ámbitos privados” (“El debate” 12). Una condición de sujeción es el encierro y el abuso en este caso psicológico. Por ejemplo, el personaje de Mariela estaba muy triste porque Nico no fue a verla, “Mariela optó por abrir el estuche de malaquita, tomar un poco de talco con el índice y retocarse las ojeras...” (*En la tarima* 39). El personaje a pesar de estar deprimida tiene que salir a trabajar y además se tiene que ver bien, de ahí que se maquille con cuidado, “‘Segunda llamada’, dijo el mensajero [...] Iba a salir, cuando decidió regresar al centro del camerino, visualizar de reojo su figura y tomar el estuche de malaquita. [...] tocó con cuidado el talco –ahora blanco –con la yema del anular, lo acercó a la nariz, e inhaló” (*En la tarima* 40). La mujer no puede hablar, ni puede expresar su depresión, porque alteraría el orden social. Por eso recurre a un ‘escape’ por medio de la ‘coca’ la cual al menos la libera de su realidad presente. Asimismo, el lenguaje es una representación de una relación donde existe el dominante y el dominado

⁸⁶ Con esto me refiero que tanto el militar como el varón dejan sus valores tradicionales heterocentristas en casa y dentro del burdel se comportan de una manera casi ‘salvaje’ al liberar sus apetitos sexuales.

y aquí la *distancia social y de poder social* es una correlación negativa entre ambas porque funciona como justificación al abuso. En el caso de Mariela la ausencia de Nico la lleva a la adicción, lo cual también la lleva al silencio lo que implica los efectos del abandono por parte del amante.

Conjuntamente se puede observar que las dinámicas dentro del bar son una subversión del orden familiar tradicional, Ángela Alfarache señala, “Como la construcción simbólica y parte de la construcción social genérica son binarias, las mujeres encuentran en la condición masculina lo opuesto a lo propio. Y asumen o adoptan hechos asignados a los hombres...” (43). Y de esta forma se reproduce la relación hegemónica de pareja hombre -mujer. Esto se ve en la representación metamorfoseada de los personajes travestis, que recurren al disfraz para representar a la mujer y de este modo los clientes no pierden su masculinidad. El Personaje de la Darling, es un hombre vestido de mujer, cuando sale a la pista un tipo la besa, “[...] La Darling da un grito de alegría cuando la suelta, y él baja pavoneándose y se tira orgulloso...” (*En la tarima* 42). En la cita no se necesitan los diálogos, el lenguaje del cuerpo tiene la funcionalidad del discurso, el cual nos deja ver que el hombre al besarla reafirma su virilidad; sin quererse percatar, que no es una mujer. Y de este modo se logra continuar con la construcción social genérica de una sociedad tradicional pudibunda. De esta manera me atrevo a sugerir que la intencionalidad del lenguaje actuado, por medio de la recreación de las relaciones de poder, es la resistencia y la fragmentación de la imagen tradicional de la mujer y del sujeto *queer*.

Dentro de las *malas palabras* como parte del lenguaje vivo dentro del texto no podemos dejar fuera: *chingada*, el signo viene del verbo *chingar*. Zarina una de las

prostitutas del bar, se entera que está embarazada y sabe lo que eso significa, “[...] no le iban a consecuentar otro embarazo...” (*En la tarima* 44). Zarina está platicando con Fernando, el cantinero y discuten que ella no sabe hacer nada y por lo tanto trabaja de prostituta, “Pues si no te gusta, no trabajes más aquí y punto. --¡Híjole, como sé hacer tantas cosas! Respondió ella [...] ¿Tú vas a mantener a mis hijos? --¡Nombre!. ¿y yo por qué? --Pues entonces no estés chingando” (*En la tarima* 44). La función del lenguaje aquí se presenta de manera implícita, creando una correlación *neutra*, entre los personaje y se anulan las distancias de poder entre ellos, Zarina sólo quería que Fernando ya no le dijera nada, no intentaba ofenderlo ni herirlo y él sólo trataba de darle otras opciones de vida. Una vez más, se observa el juego de palabras del que hace uso la autora y con ello nos deja ver la imposibilidad de salir de esa ‘realidad’. Octavio Paz comenta, “En suma, chingar es hacer violencia sobre otro. Es un verbo masculino, activo, cruel: pica, hierre, desgarrar, mancha. Y provoca una amarga, resentida satisfacción en el que lo ejecuta” (85). Dentro del texto los personajes (hombres, mujeres y *queers*) tienen la misma oportunidad, pueden chingar y a la vez son chingados. Zarina, sube a la pista a bailar,

Zarina encontró un vaquero viéndola de fijo hacia las nalgas, [...] –Ahí te va un nicle por lo bien que las meneas –dijo el vaquero, y le aventó la plata a la tarima. Zarina recogió el in god we trust, se acercó a su mesa bajándose tímidamente el biquini y, despótica, con asco, lo vio desde arriba, se agacho de espaldas, abrió las piernas y le aventó la moneda. -- ¡Cierra el hocico que se te salen las moscas! –grito en el momento que se disparaba el metal directamente hacia la boca del vaquero. –Así me gustan

–contestó él [...] –Y tu chingada madre, ¿cómo está? –preguntó ella riendo,... (En la tarima 45-46)

En este caso la intención del *vaquero* es la de burlarse y desvalorizar a la mujer; sin embargo, es Zarina la que asume la postura fuerte y por ende la acción de *chingar* subvirtiendo así el poder genérico. Además se observa la palabra como verbo, donde ahora es una prostituta quien quiere obtener el poder y su independencia; no obstante, no lo hace. Pero sí logra romper el silencio, “Y tu chingada madre...”, a lo que Octavio Paz alude, “Al gritarla, rompemos un velo de pudor, de silencio o de hipocresía. Nos manifestamos tales como somos de verdad” (85). En el caso de Zarina, logra desahogarse por medio de la *lengua* que adquiere y tristemente acepta la represión y su ‘triste’ realidad de estar otra vez embarazada y seguir de prostituta.

3.7 Dos lenguas: dos autoras

Después de revisar con detenimiento la *lengua* dentro de los textos, puedo indicar que el lenguaje usado por ambas autoras tiene una fuerza que intenta fragmentar el discurso establecido para exhibir la realidad del ‘otro’. Con esto quiero decir que no se intentan crear nuevas palabras; sino que se *hace algo* con el lenguaje. En este caso el lenguaje, a través del insulto y el uso de las *malas palabras*, funciona como interpretativo entre: el sujeto-que-escibe; el sujeto-que-enuncia y el sujeto-que-lee. Judith Butler apunta, “El argumento según el cual el lenguaje de odio/ofensa es ilocucionario y produce al sujeto en una posición de subordinación...” (*Lenguaje* 51). En el texto de Pérez la protagonista está sujeta al deseo que siente por su amante; asimismo, a la discriminación de la que es objeto por tener origen mexicano. En los textos de Rosina

Conde, se alcanza advertir que los personajes están adscritos a una realidad social marginalizada y la imposibilidad de salir de ella.

El lenguaje y la *lengua* dentro de los textos sólo hacen hincapié en la intencionalidad de los personajes y del sujeto-que-escibe. Al mismo tiempo la función del lenguaje es la de autorizar al personaje y a los personajes a exteriorizar su historia, también Judith Butler expresa, “Si la agencia no proviene de la soberanía del hablante, entonces la fuerza del acto de habla no es una fuerza soberana” (*Lenguaje* 69). De ahí la necesidad que sea la protagonista del texto de Pérez y Sonatina y los otros personajes de la narrativa de Conde los que hablan, porque no tendría sentido su(s) historia(s) contadas por otra voz o voces. Igualmente se observa que la relación entre ambos textos y entre los personajes es que de cierto modo intentan recuperar un discurso femenino que los represente de manera correcta. También se observa, que las discrepancias entre dominador y dominado tienen lugar entre los personajes femeninos y los personajes *queer*, los cuales al empoderarse del discurso logran debilitar el lenguaje patriarcal; empero, no logran salir de su realidad. Por ejemplo Sonatina dice, “[...] pero en general me doy cuenta de que sigo aquí porque tengo ganas de chingarla; de cobrarme todas las que me ha hecho y sigue haciéndome; porque ni siquiera tendría adónde ir, y finalmente, esta es mi casa” (*En la tarima* 107). En este intercambio de voces Sonatina quiere poder tener el control de su vida; pero también se enfrenta a la imposibilidad de lograrlo porque ella no tiene estudios, ni los medios para hacerlo. Sonatina es una mujer que poco a poco se da cuenta de su condición fragmentada, se acepta y logra construir una conciencia propia, lejos de la voz autoritaria de Pilar. Lo mismo sucede con el personaje de *Gulf Dreams*, como no logra salir de su realidad doliente, se construye *su lengua y su sitio*,

“I’m addicted to the abuse of silence, [...] I make myself sick” (*Gulf* 145). Dentro del silencio y del dolor la protagonista logra recuperar su *lengua* para contarla. Asimismo se debe considerar que el lenguaje a través del uso de metáforas, como lo es el silencio del que habla la protagonista, ayuda a re-articular un discurso que ha sido reprimido y se repiensa la subjetividad femenina y la *queer*. Con esta reflexión se permite que otras voces sean proyectadas por medio de ésta subjetividad. Retomo lo que menciona Judith Butler “el habla puede ser devuelta al hablante de una forma diferente”, las autoras no le devuelven la voz a la comunidad; sino crean sus propias voces. Y con ello recuperan su memoria individual mínima, que estaba oculta tras la memoria colectiva. Al estudiar el lenguaje de un texto a través de sus voces: el que escribe (piensa)/el que habla (narra)/y el que lee (interpreta), permite crear una recepción global del texto. Entonces el texto se vuelve tridimensional logrando un espacio (*un sitio*) para reconciliar las diversas subjetividades (*lengua*) y estrategias narrativas. Y también crea un margen para la negociación y rearticulación de nuevas subjetividades y de nuevas entidades sociales y culturales. Hélène Cixous indica: la escritura, en su más noble función, es el intento por desborrar, por desterrar, por descubrir el panorama primitivo de nuevo, el nuestro,... (282), el femenino.

CAPÍTULO CUATRO

Espacio y nación: la conformación de la *inter* frontera

*Para que todos vivan
en ella
hago mi casa
con odas
transparentes.*

Pablo Neruda, “La casa de las odas”

Las ciudades, como los países y las personas, si tienen algo que decirnos, requieren un espacio de tiempo nada más; pasado éste nos cansan. Sólo si el diálogo quedó interrumpido podemos desear volver a ellas.

Luis Cernuda, *Prosa completa*

4.1 Espacio y representaciones

Al hablar de ‘espacio’ se puede pensar en múltiples significados, este espacio puede estar cohabitado por una persona o varias, o estar ocupado por una cosa o un sinnúmero de ellas. El espacio es una extensión en el cual reside toda materia y la materia se puede definir como un ser animado o inanimado. Gyan Prakash explica, “Lefebvre writes of space as occupation. It is not geography but practice, by which he means that it is not inert and given physical environment but a space produced by human actions” (9). Lo anterior sugiere que el espacio es una entidad instituida por las acciones humanas y en ese espacio se pueden erigir representaciones de lo que constituyen espacios geográficos específicos; al igual que espacios habitados por cuerpos concretos. Asimismo estas áreas están conectadas entre sí intercambiando espacios tangibles, metafóricos y cibernéticos. Al área tangible se le puede llamar ciudad, pueblo o se le puede identificar como un lugar geográfico específico, que a su vez puede ser considerado como un imaginario producido por sus habitantes. Aunado a esto Prakash dice, “[t]he city is both the actual physical

environment and the space we experience in novels, films, poetry, architectural design, political government, and ideology” (7) y en estas ciudades se pueden concebir dos espacios: uno real y otro imaginario. De lo anterior se puede pensar: entonces la idea de los espacios metafóricos que se encuentran entre capas de ideologías previamente establecidas. Sumado a estas zonas se incorpora el espacio cibernético. Este último se percibe como la ausencia del concepto de distancia *per se*, lo que permite tener acceso a un ‘todo’ sin necesidad de viajar o de estar presente. Estos espacios actúan paralelamente con los espacios corpóreos recreando ‘nuevas’ representaciones de sitios individuales y colectivos separados por fronteras o divisiones físicas, psicológicas, políticas, sociales, sexuales, religiosas, étnicas e imaginarias. Además dentro de estos espacios diversos se inserta el concepto de frontera

Este concepto o idea entre los espacios que los separa, o que existe en medio de ellos, se le conoce como frontera o separación. Sin embargo, también puede ser considerado como unión o puente porque no sólo divide, de igual modo los conecta. Lo anterior me lleva a la siguiente pregunta: ¿qué es lo que se une o se separa? Si se retoma la idea de Lefebvre, que los espacios son habitados por las acciones de los individuos, entonces esta frontera es el espacio donde se conjuntan y se dividen ideologías, lenguas, prácticas, geografías y culturas. Y es en ellos dentro de los cuales se generan imaginarios de comportamiento tanto individual como colectivo en ambos lados de esta separación. Esto a su vez genera la diversificación de prácticas sociales, políticas, económicas, religiosas y sexuales que dan como resultado espacios nuevos y cambiantes. Alejandro Grimson indica, “[c]oncebir la cultura como un todo integrado de costumbres, creencias y prácticas o como significados compartidos por una comunidad implica necesariamente

delimitar con precisión conjuntos humanos” (14). De esto surge la edificación de estar constantemente habitando espacios entre espacios y generando nuevas subjetividades. Ahora bien, esta división o frontera es la secuencia de espacios que se representan por medio de las acciones, creencias, geografías, historias y prácticas de una comunidad. De igual manera, Grimson apunta:

La frontera es un sitio de encuentro de relatos geopolíticos y literarios, historiográficos y antropológicos. [...] En la frontera hay varias historias entremezcladas. Una, habla de los territorios estatales, espacios imaginados y diseñados como potencialmente bélicos; espacios de contacto liminar de la expansión de la soberanía tanto como de la ciudadanía, límites de la represión y de los derechos. (13)

Y es en esta zona de contacto de espacios múltiples donde se construye y representa el concepto de nación⁸⁷ por medio de intercambios culturales, históricos, ficticios, políticos, sociales, etcétera. Este capítulo intenta re-construir la idea de espacio-nación entre México y Estados Unidos representado en los textos: *Gulf Dreams* (1996) y *En la tarima* (2001) a través de la concepción de la estética del *despojo*. Como había mencionado, estos espacios han sido cubiertos por capas de ideologías institucionalizadas, que al ir las escombrando se van descubriendo o destapando los conceptos de espacio-nación a través de la voz/subjetividad femenina y a través de una discursividad *queer*.

⁸⁷ Para entender el concepto de nación utilizo a Benedict Anderson, que indica que desde la Segunda Guerra Mundial, cada revolución exitosa se ha definido en términos de nación. Conforme pasan los años este concepto ha cambiado: “And many ‘old nations,’ once thought fully consolidated, find themselves challenged by ‘sub’-nationalism within their borders-nationalisms which, naturally, dream of shedding this sub-ness one happy day. The reality is quite plain: the ‘end of the era of nationalism,’ so long prophesied, is not remotely in sight. Indeed, nation-ness is the most universally legitimate value in the political life of our time” (Anderson 3). Si se elabora a partir de este concepto de ‘nation-ness’, entonces, se puede argüir que la nación es un referente identitario dentro de una comunidad política.

La línea divisoria entre México y Estados Unidos constituye un espacio que separa a lo que se conoce como primer mundo del resto de Latinoamérica. En este espacio ha nacido un movimiento literario fronterizo que pretende exhibir los acaecimientos sociales, políticos, económicos, etcétera que acontece en esas zonas. Esta área fronteriza es un lugar de cruce constante que refleja la(s) problemática(s) diarias, de marginalización, de abuso, de pobreza, de desapego,⁸⁸ que concurren las comunidades de ambos lados de la línea. Las narrativas de Rosina Conde y Emma Pérez ofrecen un espacio como un lugar geográfico e imaginario compartido, subvertido, o bien despojado de ideologías arcaicas entre ambos lados de la frontera México y Estados Unidos. La escritora Rosina Conde pertenece a la región del norte de México (Mexicali y Tijuana) y dentro de sus textos intenta re-establecer un espacio que le permita fluir del norte al centro del país y viceversa. A su vez, Emma Pérez pertenece al suroeste de los Estados Unidos (El Campo, Texas) y en su narrativa intenta rescatar, por medio de la creación de espacios temporales, un origen que la identifique como mexicoamericana, dueña de una identidad bicultural que le permita el acceso a ambos lados de la frontera. La idea de crear espacios ‘nuevos’ entre los espacios que conforman la frontera entre México y Estados Unidos permite establecer conexiones entre ambas escritoras y establecer diálogos sociales y políticos que conforman una ‘nueva’ concepción de espacio-nación mutante.⁸⁹ Ambas autoras denuncian en sus narrativas la marginalización de la que son

⁸⁸ Uso desapego como la falta de querencia y alejamiento por la zona o área que se habita, el espacio se vuelve ajeno a nosotros.

⁸⁹ La traslación de la nación al norte se puede entender a través del concepto de Homi K. Bhabha: Las fronteras problemáticas de la modernidad están representadas en estas temporalidades ambivalentes del espacio-nación [*nation-space*]. El lenguaje de la cultura y la comunidad está equilibrado sobre las fisuras del presente transformándose en las figuras retóricas de un pasado nacional. Los historiadores, absortos en el hecho y orígenes de la nación, nunca hacen, y los teóricos políticos de las totalidades "modernas" de la

objeto la mujer Chicana-fronteriza, la comunidad queer y otras minorías que habitan la frontera. Igualmente escriben cómo estos grupos se adaptan a la idea de una bi-cultura y multi-cultura que trasmuta continuamente. El espacio se vuelve multicultural porque sus residentes ya no sólo son mexicanos y americanos, el espacio fronterizo entre México y los Estados Unidos también es cohabitado por migrantes de otras partes de América Latina, como lo es El Salvador, Honduras, Guatemala, etcétera.

4.2 Espacio-nación

La globalización actual nos lleva a deducir que es inevitable que el espacio-nación permute constantemente, esto es debido a que el concepto de ‘distancia’ con el internet se ha reemplazado por el espacio cibernético, entonces la nación puede estar en todas partes. De igual modo los ciudadanos migran continuamente y las políticas cambian incesantemente; y esto resulta en identidades trastocadas o híbridas. José Manuel Valenzuela Arce indica, “[l]a frontera es un campo de relaciones sociales sujetas a cambios dinámicos que requieren nuevos acercamientos. Las construcciones dicotómicas resultan insuficientes para entender los procesos culturales de la frontera...” (“Al otro” 125). Lo anterior nos permite entonces hacer un estudio del espacio- frontera a través de diferentes capas y perspectivas. Estas capas las defino: primero como las conexiones directas y dicotómicas entre espacios; y después como los espacios que trascienden de lo geográfico a lo cibernético creando espacios múltiples o multidimensionales. Dentro de estos márgenes territoriales se recrean relaciones socioculturales transfronterizas que incluyen la interacción entre personas de manera presencial (física) y a través de las redes

nación ("homogeneidad, alfabetización y anonimia son los rasgos clave") nunca formulan, la pregunta esencial de la representación de la nación, como proceso temporal. (178)

sociales (visual). Además Valenzuela Arce señala, “[l]a posición de frontera implica la comprensión de lo propio y conforma vínculos con lo que se encuentra más allá de sus límites, con la realidad que inicia en los umbrales que demarcan ámbitos a los que pertenecemos” (“Al otro” 126). Y este sentido de pertenencia es lo que conforma la idea de nación,⁹⁰ lo que a su vez nos lleva a cuestionar si esta nación también se ha vuelto híbrida e innovada. Esta nueva percepción de espacio-nación es paralela a lo que Homi K. Bhabha explica:

Al proponer esta construcción cultural de la nacionalidad ‘nation-ness’ como forma de afiliación social y textual, [...] intento formular [...] las estrategias complejas de identificación cultural e interpelación discursiva que funcionan en nombre ‘del pueblo’ o ‘la nación’ y hacer de ellas los sujetos inmanentes de un espectro de relatos sociales y literarios. (*El lugar* 176)

El espacio-nación ya no representa un concepto sociocultural preestablecido o previo. La idea de ‘nation-ness’ es lo que a su vez, Benedict Anderson implica como, “[...] it is an imagined political community –and imagined as both inherently limited and sovereign” (6). Un espacio imaginado no sólo porque la población va en aumento; sino también, porque esa comunidad está en movimiento constante. Asimismo, este movimiento provoca un continuo vaivén de prácticas sociales que sufren transformaciones, como lo es la religión, la sexualidad, la política, la cultura y el lenguaje.

La representación del espacio-nación se percibe como una unión; por un lado se concibe como referente de identidad; y por otro, como una metáfora imaginada. En este

⁹⁰ Se retoma el concepto de Benedict Anderson dentro del cual la nación funciona como referente identitario.

sentido Bhabha dice, “[e]scribir el relato de la nación exige que articulemos esa ambivalencia arcaica que da forma al tiempo de la modernidad” (*El lugar* 179). Y dentro de esa modernidad se escribe un ‘nuevo’ espacio-nación que incluye el tiempo histórico, el presente y vislumbra o imagina el futuro. De esta manera se crea una zona tridimensional de espacios y de conceptos de nación, lo que Bhabha señala como, “*metaforicidad* de los pueblos de comunidades imaginadas, donde el espacio de la nación-pueblo moderna nunca es simplemente horizontal. El movimiento metafórico requiere una clase de ‘duplicidad’ en la escritura...” (*El lugar* 177). Esta idea de Bhabha choca con Anderson que puja la idea que la nación se concibe como horizontal, “[...] the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship. Ultimately it is this fraternity that makes it possible, over the past two centuries, for so many millions of people, not so much to kill, as willing to die for such limited imaginings” (Anderson 7). Empero, esta contradicción no se puede negar que a través de la historia se escribía y hablaba de la nación como un espacio estable situado en un lugar permanente. Sin embargo, en tiempos modernos y globalizados hablar de un concepto horizontal no funciona, por lo que es necesario crear nuevos conceptos. Anderson explica que el lenguaje impreso fue la base de la conciencia de ‘nación’ y esto es posible porque se crearon lazos de comunicación entre varios países. De igual modo, el nacimiento del capitalismo otorga una permanencia firme y definida al lenguaje, lo que con el tiempo ayuda a germinar el concepto de nación a través de esta nueva subjetividad de poder dentro de un discurso político-económico (44). Esto sugiere que el concepto de nación nace con el propósito de establecer permanencia y un derecho legal de dicha permanencia. Asimismo, este concepto de espacio-nación edifica una conciencia de

superioridad-inferioridad, lo cual es posible al establecer y manipular los sistemas económicos-políticos de un país. En el caso de México –Estados Unidos se observa con claridad las ingentes diferencias económicas, sociales y políticas entre ambos países; sólo basta con ver a ambos lados de la cerca para tomar conciencia de esta situación.

Una vez establecido el concepto de nación como tal, es necesario identificar dónde se establece(n) dicho(s) espacio(s). Existen los espacios en áreas rurales (campo) y otros en áreas urbanas (ciudad). La conexión entre lo rural y lo urbano genera lazos de intercambios económicos, sociales, políticos y culturales entre sus habitantes. Ahora bien, ¿cómo funcionan esos espacios?, ¿para qué son necesarios? y ¿qué representan? La idea de espacio-nación dentro del concepto urbano, entonces, funciona como espejo de las prácticas/acciones del individuo social en una comunidad/ciudad. Y estas prácticas representan el comportamiento social-político de comunidades reales o imaginadas establecidas a lo largo de un territorio. Ángel Rama subraya, “[t]he idea of a city as the embodiment of social order corresponded to a moment in the development of Western civilization as a whole, but only the lands of the new continent afforded a propitious place for the dream of the ‘ordered city’ to become a reality” (1). Si se considera la idea de un espacio/tierra ‘nuevo’ para establecer el orden social de dicha ciudad, se entrevé que existe la idea de establecer con ello no sólo el concepto de pertenencia-identificación, sino la idea de control de dicho(s) espacio(s). De igual manera, Christina M. Jiménez propone:

The proliferation of legal codes, municipal ordinances, and regulatory laws through the nineteenth century increasingly codified acceptable behaviors, practices, and standards in modernizing cities. Codes and regulations

exemplify how the ‘prestige of writing and other symbolic languages’
represented primary mechanisms for the exercise of power [...]. (214)

Se percibe de lo anterior que el lenguaje, en este caso escrito, es la base para establecer las leyes y con ello el orden social. Esto no es un concepto nuevo, ha sido una práctica de años. Sin embargo, la percepción de que el espacio-nación se establece y se modifica como un ejercicio de poder en manos del gobierno y las instituciones oficiales establecidas a lo largo de la historia, es lo que me lleva a cuestionar, ¿dónde queda la participación de la mujer, de la comunidad *queer* y de otras minorías en esta confabulación de orden social y espacio-nación? Además las representaciones, tanto visuales como textuales de este espacio a través de la narrativa masculina, circunscriben de manera clara los confines geofísicos tanto para el varón como para la mujer; conjuntamente, se decretan sus roles específicos dentro de dichos espacios.

Esta separación genérica de espacios implica la existencia de fuerzas desiguales de la representación cultural enlazada en la querrela constante por la autoridad tanto política, económica, sexual y social de un espacio-nación y ciudad dentro del mundo moderno. Las estructuras de poder son ahora cuestionadas por los sectores sociales llamados minorías y en este caso me refiero a: la mujer, la comunidad *queer*, la mujer Chicana y la mujer fronteriza. Ángel Rama propone, “The way to combat the lettered city and reduce its abusive privileges, [...] was to recognize the incontestable dominion of writing and to facilitate access to literacy by new social groups” (51). Si se parte de lo anterior, se puede porfiar que tanto Conde como Pérez forman parte de este ‘nuevo’ grupo social, quienes se posicionan de este espacio para reforzar una identidad que se

pretendía no existía. Y esta ‘nueva’ voz social escombra y re-edifica un espacio-nación que también les pertenece.

4.3 Espacio-frontera

Una vez determinado el espacio-nación como lugar de encuentro y desencuentro de las acciones individuales y colectivas de una comunidad, lo siguiente es establecer su enunciación. En este estudio analizo el espacio entre México y los Estados Unidos conocido desde México como ‘la frontera norte’.⁹¹ El espacio-frontera no sólo une y separa a dos países y sus componentes sociales; además es centro germinal de nuevos grupos sociales. Este espacio en ambos lados de la línea divisoria es habitado por ciudadanos fronterizos, chicanos, transnacionales, nacionales, etcétera; lo que genera un crisol cultural-social significativo. Este espacio tan diversamente cohabitado no sólo entraña un intercambio cultural; de igual modo, establecen cambios sempiternos. Y entre esos cambios se transfigura la enunciación de la nación a la frontera, dejando ver un paralelismo de discursos en ambos lados de la línea divisoria. Por ejemplo del lado mexicano la frontera representa una identidad naciente conocida como ‘fronteriza’, la cual durante los años 70 y 80 no era considerada parte de la identidad nacional centralista; sin embargo, hoy en día debido al ir y venir de los ciudadanos ya es parte de la identidad nacional y esta identidad es plurilingüe. Asimismo, del lado americano debido a la diversidad de etnias que habitan las ciudades fronterizas existe una polifonía notable. Estos discursos se combinan y nos narran sus historias de trabajo, de sufrimiento y de esperanza de la gente emigrante. Sobre esto Valenzuela Arce expresa:

La indefensión social ha sido la marca histórica que ha caracterizado a la población de origen mexicano en Estados Unidos, en un complejo proceso

⁹¹ Cabe mencionar que cuando me refiero a la ‘frontera norte’ o espacio fronterizo es desde la percepción geopolítica mexicana.

que desde la segunda mitad del siglo pasado se ha expresado en depauperación económica, despojo territorial, vulnerabilidad social, discriminación étnica y subalternidad cultural. (*El color* 15)

Ahora bien, esta idea de despojo territorial como identitario acontece en ambos lados de la frontera hoy en día. Antes los mexicanos que llegaban al espacio fronterizo con la idea de cruzar eran vistos como ‘ajenos’ a ese espacio. Esto se extiende al otro lado de la frontera, los residentes de las ciudades fronterizas americanas ven como ‘ajenos’ a los que cruzan y se instalan en ‘sus’ ciudades. Empero, hoy en día se sufre de indefensión y de pauperización en ambos lados fronterizos, debido al crecimiento desmedido de habitantes y emigrantes que residen en ese espacio fronterizo. Además, lo que antes acaecían los mexicanos en territorio estadounidense ahora se extiende a la población mexicana, americana y mexicoamericana en ambos lados. Valenzuela Arce apunta, “[I]a construcción del sentido de vida de la población de origen mexicano en Estados Unidos arrancaba del México profundo, [...] y se reproducía en los ámbitos cotidianos de vida, que eran espacios segmentados, atomizados por demarcaciones étnicas y de clase...” (*El color* 15). Dentro del marco de la modernidad los individuos de origen mexicano no son exclusivos de estas demarcaciones; ahora también se incluyen los que residen en este espacio fronterizo que vienen de todas partes de Latinoamérica con la idea de cruzar al ‘norte’. Además las diferencias incluyen circunscripciones de orientación sexual, religión, posturas políticas, etcétera.⁹² Debido al crecimiento de la población en las zonas

⁹² En 1846 Estados Unidos declaró la guerra a México, en la cual EE.UU le exigía a México que reconociera la independencia de Texas y que el río Bravo fuera la nueva frontera. Al perder los mexicanos esta guerra el 2 de febrero de 1848 se firma el tratado de Guadalupe Hidalgo, en este tratado se establece la ‘nueva’ frontera, y México pierde lo que ahora conocemos como Arizona, California, Nuevo México, Utah, Nevada y parte de Colorado (*El color* 39-40). Y es a partir de este tratado que se forma una conciencia tangible del concepto de frontera y en que se enfatiza la idea de diferenciación étnica, social, cultural, política, etc., entre ambos países. Como producto de la Revolución Mexicana durante inicios del siglo

fronterizas se observa una complejidad de ideologías y de posturas políticas, lo cual provoca que aumenten las diferencias sociales entre sus habitantes.

El espacio-frontera ha sido y es lugar de múltiples representaciones una de ellas es la que explican, Debra Castillo y María Socorro Tabuenca, “The border stereotype grounds itself, on the one hand, on the central Mexican need to express a single national identity, a concept inherited from nineteenth-century...” (Castillo y Tabuenca 60). La necesidad de una identidad nacional centralista ha prevalecido por años; sin embargo, en el espacio frontera de hoy en día existe una identidad amalgamada por diversas culturas que representan una realidad adaptada a ésta diversidad. Esto nos lleva a pensar que la identidad fronteriza colectiva tiene varios estratos que han disimulado el nacimiento de identidades ‘diferentes’ y de nuevos espacios. Las ‘nuevas’ identidades y espacios germinados entre los espacios fronterizos enmarcan las nuevas prácticas sociales, económicas, culturales y políticas entre los dos países. Esto nos lleva a la conclusión de que la frontera es un espacio entre espacios, en el cual debe existir entre ambos lados una relación social sujeta al cambio constante de la economía y política, que a su vez necesita de nuevos espacios para dialogar entre ellos. En tiempos modernos se puede vislumbrar un cambio en el concepto de espacio-nación en el territorio mexicano; cuando antes se consideraba una patria totalmente centralista, como lo mencionan Castillo y Tabuenca. Todo surgía del centro, de la ciudad de México: los escritores, los políticos, el comercio, etcétera. No obstante este imaginario, hoy en día como resultado de la modernización y lo que ésta conlleva, la globalización, se observa una alteración o una traslación de la nación al norte y a otros espacios. Al cambiar la noción del espacio-nación como del espacio-

veinte se genera una migración de mexicanos a los Estados Unidos. A partir de entonces este fenómeno de migración no ha cesado y se ha convertido en uno de los problemas de actual relevancia.

frontera, también cambian las perspectivas de lo que es ser patriota o nacionalista.

Castillo y Tabuenca exponen, “[...] the inhabitants of the northern border are pitied or despised as uprooted, unpatriotic individualists with no proper sense of national identity – ‘pochos’ or ‘vendepatrias’ –among other [...]” (Castillo y Tabuenca 59). Y lo mismo sucede del otro lado de la frontera; al chicano/a se le considera como un individuo sin una identidad definida. Valenzuela Arce indica, “[l]a comprensión de los ámbitos fronterizos implica transgredir límites, rebasar, repensar o recrear nuestros hábitos y formas culturales y avanzar en la comprensión de quienes habitan el otro lado de nuestra realidad; el otro y la otra de nosotros y nosotras” (“Al otro” 127). Si se parte de este precepto, se entiende que el cruce no sólo es físico cuando se habla de espacio; además, se hace un cruce de ideas que involucra los referentes identitarios individuales como colectivos.

Como se había señalado anteriormente para Gloria Anzaldúa el concepto de la frontera es una herida abierta, donde la idea de concertar las culturas entre sí no era del todo posible, lo que provoca una imposibilidad de reconstruir el pasado de la comunidad Chicana. Retomando lo dicho por Anzaldúa la frontera es un lugar indefinido creado por los residuos emocionales de los habitantes de este espacio que está en constante movimiento (*Borderlands* 3). La(s) frontera(s) conforma(n) una separación del pasado y/u origen. También hay que regresar al concepto de Homi Bhabha del “*entre-medio* o *tercer espacio*”⁹³ o la concepción de Alicia Arrizón y Mary Louise Pratt “*zona de*

⁹³ Homi K. Bhabha explica: “Lo que innova en la teoría, y es crucial en la política, es la necesidad de pensar más allá de las narrativas de las subjetividades ordinarias e iniciales, y concentrarse en esos momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales. Estos espacios ‘entre-medio’ o ‘tercer espacio’ proveen el terreno para elaborar estrategias de identidad (singular o comunitaria) que inician nuevos signos de identidad, y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento, en el acto de definir la idea misma de sociedad (*El lugar* 18).

contacto”⁹⁴ para entender la metamorfosis constante del espacio fronterizo. Donde el espacio es tridimensional y con múltiples referentes sociales y culturales.⁹⁵

Para poder establecer nuevos referentes o nuevas percepciones de la frontera es necesario repensar el concepto de espacio-frontera desde múltiples lentes. Asimismo se sugiere la construcción de fronteras simbólicas que sean incluyentes, como comenta Grimson, “Ese camino convoca a construir una teoría que desconstruya la frontera, relevando los procesos históricos a través de los cuales los límites fueron instituidos y sus significados configurados” (17). Esto conlleva a pensar en una idea de *despojo* o lo que es igual a deconstruir el concepto de frontera, debido a que hay que desarticular las percepciones inamovibles de la frontera; conjuntamente, se logra el *despojo* de estereotipos y de percepciones dicotómicas para poder incluir individuos sociales libres y crear al mismo tiempo espacios que permitan la inclusión de la diversidad genérica, social, cultural, sexual, etcétera.

El espacio-frontera ya no se puede concebir bajo la percepción de los años ochenta, la cual menciona a la frontera como un espacio de cruce, de paso, un espacio tangible y visible. El espacio-frontera ahora se concibe como un espacio tanto habitacional como estacional y temporal. Y esta ‘nueva’ percepción es la que se trasporta a los textos y narraciones. Asimismo, en este espacio-frontera se hace referencia a las

⁹⁴ Alicia Arrizón alude: “Latinidad and mestizaje are tied to the imaginary space of the ‘contact zone’ that is the Euro-American encounter and colonial history. Both concepts incorporate multiple sites of affiliation, including the site of transculturation; at the same time, each concept has inherited specific strategic and positional practices (*Queering* 17).

⁹⁵ Cuando hablo de rizoma tomo el concepto de Deleuze y Guattari que explica Valenzuela Arce: “[...] el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera. [...] el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estado de no-signos” (“Al otro” 127). Ahora bien el rizoma trabaja en líneas que se conectan entre sí; sin embargo, al usar este concepto con el signo de la frontera se debe considerar que aparte de líneas conectoras se debe pensar en ideas tridimensionales que conectan los espacios tangibles y los no tangibles, los espacios reales y los imaginarios, los espacios territoriales y los cibernéticos.

diferencias entre ambos países y además se exhiben las conductas sociales de los individuos. Empero, en ese tiempo de los ochenta ya se hablaba de romper estructuras, como lo señala María Socorro Tabuena:

De una parte, se habla del rompimiento de las estructuras monolíticas, como en Estados Unidos, donde los estudios de frontera o fronterizos tratan de “desmantelar la clausura patriarcal y anglocéntrica del vocablo ‘American’, especialmente en la ‘American literature’”. De otra se pone de manifiesto la desarticulación de “la literatura mexicana”, al hacer “más visible la producción cultural en zonas fronterizas”. Dado que la crítica literario-cultural en la actualidad ha puesto de moda los vocablos “frontera” y “fronterizo”, y los escritores chicanos de ambos sexos han optado por la utilización de la frontera en sus textos, [...] existe una clara diferencia entre el punto de vista mexicano sobre la llamada literatura de la frontera norte y el no mexicano [...]. (“La literatura” 109-110)

Sin embargo este rompimiento y diferenciación de espacios y estructuras parece no funcionar, debido que a pesar de que existen diversos focos de enunciación, discursos alternos, múltiples percepciones de la frontera, no deja de estudiarse a ésta desde un plano horizontal. Los escritores chicanos/as y fronterizos/as de la época siguen observando la línea divisoria como un ellos y un nosotros. Por ejemplo en la novela *Puppet* (1985) de Margarita Cota-Cárdenas, la idea de frontera se utiliza para señalar el cruce: “[b]ueno, yo me vine hace cinco años de Oaxaca, donde trabajaba en una tienda [...] Después de uno meses, ya que encontré un puesto como finisher, en una tintorería, mandé por mi mujer [...]” (39). En el texto se percibe que se cruza la frontera, pero no se

menciona, sólo es una línea entre dos países. Igualmente Miguel Méndez, en *Peregrinos de Aztlán* (1979), menciona la ciudad fronteriza como cruce y añade que al cruzarla se pierde la identidad, “[...] confinado en el olvido como un extranjero huérfano de patria, avergonzado de existir en espacio ajeno” (39). Una vez más en estos textos se habla del cruce y cómo se transforma la vida y se señalan las acciones y conductas de la sociedad en ambos lados de la frontera. Sin embargo, se hablan de estas acciones por separado, sin llegar a conjuntarse bajo el mismo discurso. Lo que sucede en el lado mexicano se queda ahí, no se traslada al lado americano, al cruzar se llega a ‘otra’ vida, la cual es o tiene que ser diferente.

Cabe mencionar que en estas narrativas se proyecta los acontecimientos que sufren los migrantes en ambos lados de la frontera y el concepto de espacio-frontera se utiliza para situar al texto. Conjuntamente, se observa que durante esta década y las siguientes se forja una percepción del espacio-frontera distinto en cuestión de lugar, este espacio ya no se piensa de forma geográfica en específico; ya las ciudades fronterizas como Tijuana-San Diego, Ciudad Juárez-el Paso no son excluyentes dentro de las narrativas. Ahora la frontera ya no cuenta con límites geofísicos; por ejemplo, Carlos Fuentes representa a la frontera hablando de dos ciudades metropolitanas de ambos países. En el texto *La frontera de cristal* (1995) Fuentes usa como referentes a la Ciudad de México y a New York para establecer una frontera más que física, una frontera ideológica y cultural. De igual manera Miriam Mabel Martínez, en su novela *Cómo destruir Nueva York* (2005), nos presenta a una frontera ausente de un espacio físico entre México y Nueva York, la autora reflexiona sobre la utopía fabricada alrededor del *sueño americano*, “[m]i búsqueda de Nueva York continua; mis ojos dejan de sorprenderse,

[...] A lo largo de la isla he descubierto una narración paralela acotada por letreros de prohibiciones. Aquí es la tierra del NO” (9) y por medio de fragmentar la ciudad advierte al migrante que ese ideal no es tangible. Al fragmentar el espacio-cuidad va reconociendo las divisiones y fronteras que separan al migrante, en este caso mexicano, de su meta de habitar en el país vecino y de alcanzar su sueño americano. Para el Chicano/a el cruce no es físico, sino metafórico debido a que no busca llegar al espacio mexicano *per se*, sino que éste busca reintegrarse a sus orígenes entitarios.

Paralelamente durante los años ochenta nace una concientización de parte de la ciudadanía fronteriza por el espacio norte y el espacio suroeste. María Socorro Tabuenca indica, “[c]omo se observa, los puntos de vista norteños reflejan una tendencia de rechazo hacia el gobierno mexicano cuya sede se encuentra en el Distrito Federal y una afirmación de ‘lo regional’” (“La literatura” 112). Esta afirmación por parte del norteño de lo ‘regional’ provoca el posicionamiento de este espacio como foco de enunciación de un nuevo grupo social: el fronterizo. De igual forma, los chicanos hacen la misma enunciación de espacio aunque éste sea de manera imaginaria. Por ejemplo, Gloria Anzaldúa apunta, “Some call themselves Chicanos and see themselves as people whose true homeland is Aztlán [the U.S. Southwest]” (*Borderlands* 1). Durante esta década se crean concepciones de identidad de acuerdo al espacio-frontera que se habita. Por su parte Guadalupe Beatriz Aldaco expone, “[e]se resentimiento históricamente acumulado se expresó en muchas ocasiones como rechazo a ‘lo otro’, y ‘lo otro’ correspondía a todo aquello en lo que no se vislumbrara una empatía frente al sentir de la suerte en el mundo de la gente norteña y fronteriza [...]” (53). Dentro de la conciencia ‘regional’ del espacio surgen sentimientos encontrados entre el espacio centro y el espacio norte del territorio

mexicano. Se crean nuevas políticas y nuevas ideologías socioculturales excluyentes, fragmentando así la identidad “nacional”, Beatriz Aldaco explica:

En la defensa de su propia cultura, un elemento más en el discurso de la identidad, [...] la actitud de la política manifiesta acerca de las circunstancias nacionales adoptó dos tendencias significativas. Por un lado era la preocupación por demostrar su *pertenencia a la nación*; y por otro lado era demostrar las diferencias que separa al mexicano de la región fronteriza de otras regiones. (63)⁹⁶

Esta querrela entre *pertenencia* y *diferencia* ayuda a incrementar las diferencias regionales, culturales, sociales y políticas dentro del territorio mexicano. La sensación de *pertenencia* se nace con ella y el mirar constantemente al otro a través de un cerco divisorio hace que brote la consciencia de *diferencia*. Entonces nos convertimos en un redivivo identitario: el americano, el mexicano y el fronterizo.

De igual modo esta diferenciación se da en el territorio estadounidense, Anzaldúa observa, “[l]a negación sistemática de la cultura mexicana-Chicana en los Estados Unidos impide su desarrollo haciendo esto un acto de colonización. [...] we attempt again and again to find what we have lost by digging into our cultural roots imaginatively [...]” (“Border” 176). De esto se intuye que los estudios de la frontera se siguen percibiendo dentro de sistemas binarios oposicionales. Sin embargo, en la actualidad ya no se puede ni debe leer la frontera desde un lente plano. Es preciso romper, *despojarse* de viejos moldes y edificar una nueva subjetividad que incluya signos sociales nacientes, los cuales se transforman continuamente. Dentro de esta modernidad Homi K. Bhabha arguye:

⁹⁶ Guadalupe Beatriz Aldaco en su ensayo alude a la población fronteriza de Sonora; no obstante, esta ideología no es exclusiva de Sonora, se puede aplicar a toda la zona fronteriza mexicana desde Tijuana hasta Ciudad Juárez.

Para reconstruir el discurso de la diferencia cultural se requiere no un mero cambio de contenido y símbolos culturales; un reemplazo dentro del mismo marco temporal de representación nunca es adecuado. Se requiere de una revisión radical de la temporalidad social en la que puedan escribirse las historias emergentes, la rearticulación del ‘signo’ en el cual las identidades culturales pueden inscribirse. (*El lugar* 211-12)

Al romper radicalmente con lo previo ya no se habla por medio de sistemas binarios, sino que se perfilan nuevos espacios que permiten y generan conexiones complejas y tridimensionales. Valenzuela Arce comenta, “[l]a frontera es una gramática abierta, un texto inconcluso que se elabora desde múltiples miradas y acepta muchas lecturas” (“Al otro” 127). La complejidad del espacio-frontera propone la existencia de un “inter” espacio entre el “tercer” espacio entre ambas naciones (un espacio entre espacios) que no sólo representa las relaciones políticas y culturales entre ambos países; sino que también representa el constante movimiento y mutación de este espacio. Ejemplo de ello, es la película *Sleep Dealers* (2008) dirigida por Alex Rivera. El filme trata de un joven mexicano, Memo, que reside en Santa Ana Oaxaca. Memo y su familia tienen un sembradío de maíz, el cual para regar tienen que comprar el agua. La compañía de agua es controlada por ‘Del Rio Water Company’, una compañía estadounidense; de esta manera, los residentes de Santa Ana están sujetos a los precios y abusos de esta corporación. Memo, en su intento por conectarse con el mundo externo a través del mundo cibernético, se topa con la red cibernética del ejército de los Estados Unidos. Al ser descubierto Memo, los estadounidenses mandan a un soldado a que acabe con el supuesto ‘*aqua terrorist*’. El soldado destruye la casa y sembradío de la familia, lo que

provoca que Memo emigre a Tijuana con la idea de conseguir ‘nodos’ para trabajar en los Estados Unidos y de esta forma ayudar a su familia.

La idea de la frontera se recrea por medio de conectarse al cuerpo nodos, los cuales se conectan a la red y de este modo no se cruza físicamente. Además, el trabajo se lleva a cabo de manera virtual. Este cruce cibernético simboliza a una frontera sin límites de un geo-espacio y a una frontera con un alcance ilimitado, porque ya no existen distancias restrictivas. De igual forma, se proyecta la frontera en conjuntos de espacios que se interconectan entre sí y permiten nuevas lecturas de ésta. Hay una escena en la cual el soldado, Rudy quien destruye la casa de Memo, cruza a México y al cruzar tiene que parar en medio de lo que es la garita, el espacio se proyecta como un ‘inter’ espacio entre México y los Estados Unidos. Cabe señalar que dentro de este espacio es donde Rudy se detiene y hace una reflexión de sí mismo y es ahí en ese *entre-espacio* que se conecta a sus orígenes tanto estadounidenses como mexicanos. Este ‘inter’ o entre espacio o esta ‘frontera-espacio’ entre la línea divisoria nos hace pensar que, en esta realidad globalizada, la idea de cruce o la idea de frontera va mucho más allá que una acción simple de transitar; es una amalgama de políticas, de culturas, de lenguajes, de creencias que para poder existir, tienen éstas que cohabitar dentro de los mismos espacios y tiempos. De igual modo, Rosana Blanco-Cano comenta que, “[i]t is from these in-between spaces that new political, social, and economic agents emerge, transforming dynamics of exclusion in the local, national, transnational, and global arenas” (9). La frontera-espacio entonces deja de ser lineal o binaria y se convierte en un imaginario complejo individual como colectivo.

4.4 Espacio-ciudad/imaginada

Al romper el significado centralista de nación, además, de fragmentar el espacio-frontera, se edifican nuevos conceptos de espacios –ciudades a lo largo de la franja fronteriza. Conjuntamente se construyen los colectivos imaginarios de ciudades estatales, nacionales y transnacionales. La relevancia de estas estructuras es el rompimiento con viejas ideologías, lo cual a su vez conlleva a repensar o re imaginar conceptos nuevos de ciudad.⁹⁷ La idea de ciudad ‘imaginada’ se deriva de la idea de ‘nación imaginada’, Hugh Seton-Watson alude que “[...] nation exists when a significant number of people in a community consider themselves to form a nation, [...] ‘consider themselves’ as ‘imagine themselves’” (5). Si los habitantes son los que conciertan la ‘nación’ al imaginarse y pensarse en ella, entonces los mismos habitantes son los que se piensan en la ciudad que habitan y con ello se imaginan y se piensan en la ciudad misma como referente identitario. La ciudad entonces se piensa como la relación del ser humano y sus acciones con el mundo moderno y su globalización.

El espacio-ciudad, en este caso espacio fronterizo entre México y los Estados Unidos, es considerado como un espacio de transacciones culturales, económicas y políticas. Valenzuela Arce arguye, “[e]n la frontera existe gran cantidad de elementos culturales que fluyen de un lado a otro de la ‘línea’. [...] Esos elementos, con importantes connotaciones transfronterizas, los podemos ubicar en la vida de los barrios mexicanos y chicanos, [...]” (“Al otro” 132). Lo anterior exhibe no sólo el intercambio cultural, sino la apropiación de aspectos culturales que identifican a ambos individuos sociales en

⁹⁷Benedict Anderson señala: “I propose the definition of nation: it is an imagined political community [...] It is imagined because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion” (6).

ambos lados de la 'línea'. Aunado a este intercambio y apropiación cultural, Christina Jiménez explica:

Despite efforts to impose a certain vision on city spaces, people, behaviors, appearances, and movements were not easily contained, especially as urban public space became coveted spaces for production, commerce, and consumption. The shared nature of urban space in the growing, modernizing city tended to bring people of diverse social classes together, thus subverting simple systems of social control. In fact, elite notions of the modern, ordered city depended on a large body of poor, indigenous, and mestizo manual laborers [...]. (221)

Elaborando lo anterior, se propone que las ciudades modernas se han convertido en espacios de producción. Ahora bien, trasladando este precepto a la ciudad fronteriza se obtiene la misma idea, ciudades que proporcionan servicio de mano de obra, intercambios culturales y todo tipo de transacciones comerciales.⁹⁸ Conjuntamente se establecen sistemas de control en estos espacios urbanos, donde las diferencias de clase y etnia ayudan a establecer un sistema desigual de poder privilegiando a la clase dominante tanto mexicana como estadounidense. Jiménez añade al hablar de los espacios urbanos modernos “It also generated possibilities for new forms of political engagement...” (221). Esto permite repensar a la ciudad frontera como ciudad de imaginarios múltiples donde

⁹⁸ Estas ciudades de servicio se pueden entender a través de lo que Adolfo Gilly explica, “[...] Mexico has thus become a servile colony for the United States, as it provides the United States with an inexhaustible reserve of cheap labor, which began with the Porfiriato” (29). Otro elemento que provocó el uso de mano de obra mexicana fue la restricción de migración europea durante 1917; y a partir de entonces la migración mexicana como de otras nacionalidades latinoamericanas ha sido un fenómeno constante. Aunado a esto Rosana Blanco-Cano añade, “The culmination of the Maquiladora Program was the signing of the North American Free Trade Agreement (NAFTA) in 1994, which has failed to stop undocumented migration and instead continues to facilitate the exploitation of Mexican workers on both sides of the border” (6).

cohabitan ya no sólo los residentes sociales y políticos, sino también interactúan las corporaciones nacionales, transnacionales y extranjeras.⁹⁹

El espacio-ciudad no se define por una sola persona, de ahí que es ‘imaginada’ porque se crea en base de múltiples percepciones y acciones, Andreas Huyssen apunta, “[a]ll cities are palimpsests of real and diverse experiences and memories. They comprise a great variety of spatial practices, including architecture and planning, administration and business, labor and leisure, politics, culture, and everyday life” (3). Esta cacofonía de interacciones y voces permite la exploración de lo real y la memoria y lo imaginado. El espacio-ciudad/imaginada es un espacio social- temporal donde se involucran las subjetividades e identidades de cada sujeto social. Huyssen agrega, “[w]hat we think about the city and how we perceive it informs the ways we act in it” (3). Esto nos indica que lo que se percibe y piensa es lo que conlleva a la acción dentro de dicho espacio. El espacio-ciudad es una entidad viva; por lo tanto, cambiante que nos comunica diariamente un discurso de voces y memorias múltiples.

4.5 Espacio-escritura y *despojos*

El establecer y definir los espacios, tanto de las ciudades como de la frontera o línea divisoria entre México y los Estados Unidos, nos permite desintegrar la idea de la utopía del *sueño americano* y de la biculturalidad apacible en la zona fronteriza. Esta desintegración a su vez, asiente escuchar y visibilizar las voces disidentes que habitan en este geoespacio. La idea de cruzar para obtener una ‘vida mejor’ o tener una estabilidad

⁹⁹ La ciudad frontera en este caso transnacional o transfronteriza se puede entender como un crisol de identidades mexicanas surgidas a partir de la idea “la existencia de varios Méxicos” (Blanco-Cano 8); por un lado la idea del mexicano que traiciona a la patria al migrar; o del ‘pocho’ que reside en EE.UU. pero regresa a México; o el mexicano que cruza a EE.UU. diario para trabajar, pero reside en México. Cabe acotar la pluralidad de la frontera, como menciona Blanco-Cano, “It is vital [...] to use critical standpoints that underlines the complexity and specific of the visible and invisible borders that, based on Eurocentric and patriarchal discourses, mark everyday life for Latinos/as, since their subjectivities break with dominant notions of ideal citizenship, ethnicity, national origin, gender, sexuality, social class, and education” (9).

económica, queda atrás al enfrentarse a una realidad contraria de lo que se pensaba y se imaginaba. A lo largo de la narrativa Chicana desde inicio del siglo XX, se observa una tendencia de querer alcanzar el *sueño americano* al cruzar y a la vez se plasma la frustración al no poder alcanzarlo. Por ejemplo, Nicolás Kanellos en la introducción de la novela *Las aventuras de don Chipote o, cuando los pericos mamen* de Daniel Venegas publicada por primera vez en 1928, explica, “*Las aventuras de don Chipote*, [...] representa una crítica acerba de las condiciones sociales y laborales que enfrenta el obrero mexicano a ambos lados de la frontera durante la década de 1920” (6).¹⁰⁰ El texto retrata la áspera cotidianidad del obrero de los años 20. Asimismo, la narrativa de Daniel Venegas ofrece una voz para el migrante que se sobaja para conseguir empleo. Al cruzar el inmigrante se vuelve objeto de abusos y tratos inhumanos por parte de los agentes de migración, de sus compatriotas como de los empleadores,

[...] sabedores de que los braceros mexicanos son útiles en todas entidades, ponen estas oficinas de reenganche, empleando en ellas la mayoría de las veces, como jefes o gritones, a mexicanos que se encargan de cargar ‘verdes’ para el traque o para los campos aldoneros donde la mayoría de las veces son tratados como animales. Estos negreros, que viven de la desgracia del mexicano, nos parecen nuestro ángel de la guarda cuando nos topamos con ellos. (45)

La cita anterior expone que para el obrero mexicano llamado el ‘jefe’ no le importa la nacionalidad ni el maltrato, para él esto significa que al menos tendrá algún trabajo y con ello podrá tener alimento que llevar a la mesa. La necesidad de sobrevivencia se hace

¹⁰⁰ De igual modo Kanellos indica, “Más que nada, los autores como Tomás Rivera, Rolando Hinojosa, Miguel Méndez y Rosaura Sánchez abrazan los valores del trabajador mexicanoamericano para la base de la cultura Chicana, valores que muchas veces responden a la realidad del campo o del pueblo pequeño” (3).

latente dentro de la narrativa de la época. Además, nace la concepción de *despojarse* de la quimera del ‘sueño americano’ para enfrentarse a lo real.

En conjunto, las narrativas a mitad de siglo XX e inicio del siglo XXI se han preocupado en exhibir la posibilidad de una realidad tangible de infelicidad, de abuso, de pérdida, de explotación, de pobreza, etcétera. Por ejemplo, Alicia Gaspar de Alba, en su novela *Desert Blood: The Juarez Murders* (2005), explora la conmoción producto del TLCAN en los años 90 y su repercusión e involucramiento en los feminicidios de Ciudad Juárez, “[t]he Maquiladora Murders,’ it was called, by a male freelance writer, which she found surprising for a piece in *Ms*. She opened the magazine again and stared at the picture: a close-up of a woman’s legs half-buried in the sand, [...] as a native of that very border, she didn’t know a thing about them until just now” (3). Gaspar de Alba, desde el inicio de la novela, exhibe la realidad que muchos habitantes de esta frontera dicen no saber. De igual modo, Valenzuela Arce, en su texto *Tecateando el recuerdo: recuentos y recreaciones fronterizas* (2007), capta de una manera copiosamente realista cómo es el espacio donde vive Arturo, un niño de once años, en Tecate,

La cabeza de la muñeca apareció tirada entre el desperdicio donde Arturo come un melón que encontró en la basura. Los cerdos rencorosos esperan la oportunidad para recuperar su espacio entre montones de desechos, mientras los perros, escuálidos y sarnosos, observan impacientes en espera de alimento. Todos ellos habitan en el basurero, su casa y su fuente de sustento. (*Tecateando* 10)

Ambos autores hacen notar de manera clara la situación en la que se habita en estas ciudades fronterizas, como lo son Tijuana, cd. Juárez o Tecate, donde llegan personas de

todas partes de la República y de Latinoamérica con la idea de cruzar a los Estados Unidos para alcanzar su ‘sueño’. Esta narrativa Chicana-fronteriza ya no permite la alusión al *sueño americano*; sino lo contrario, exhibe las condiciones caóticas en las que se cohabita en estos espacios llamados ciudades a lo largo de la línea divisoria. Espacios en los cuales mora la pobreza, la violencia y la desesperanza de poder cruzar a los Estados Unidos.

En su artículo, “Semiology of the Urban”, Roland Barthes introduce la semiótica urbana como, “[...] the study of the social meaning of spatial forms and settings” (169). Barthes arguye que se necesita entender el juego de los “signos” y se debe entender que la ciudad es una estructura que se comunica por medio de estos signos: “[t]he city is a discourse and this discourse is truly a language: the city speaks to its inhabitants, we speak our city, the city where we are, simply by living in it, [...]” (168). Entonces se puede deducir que el espacio- ciudad y el espacio-frontera son entidades y tienen un discurso y además, este discurso es un lenguaje. Si se regresa a la idea de Barthes en la cual la ciudad es una estructura de signos y que nos habla, se puede concluir que el papel del espacio-ciudad y espacio-frontera reflejan las acciones cotidianas de los ciudadanos. De igual modo, este espacio se expone como lugar que acaece de peligro, de violencia, de impunidad y de la contaminación del ser humano. El espacio-ciudad entonces, se percibe de dos formas, una como lugar habitacional con sus funciones normales diarias y otra, como espacio que a través de los años ha sido violentado. De igual forma, Néstor García Canclini sugiere, “[...] en mega-ciudades o ciudades metropolitanas lo relevante es lo que se dice y lo que no se dice por los sujetos urbanos. Hay que reflexionar lo que pasa cuando no se entiende lo que la ciudad quiere comunicar” (“Cultural” 744). Si

intercalamos las ideas de “comunicar” y de “entender” se observa que la ciudad-espacio como tal constantemente está trasmitiendo su mensaje por medio de signos.

La narrativa de Rosina Conde y Emma Pérez se enuncian desde este discurso/lenguaje un tanto amalgamado entre tiempos y espacios y desde estas combinaciones de signos del espacio-ciudad y espacio-frontera para aludir las vicisitudes que coexisten en ambos lados de la frontera. Además, buscan erigir un espacio para nuevas narrativas incluyentes. Sonia Saldívar-Hull indica, “[i]n my present role as a Chicana cultural worker, I trace the coming to consciousness of my identity to the cultural artifacts, the first Chicana/o poetry I read in the mid-1970s. The act of reading these texts legitimized my experiences...” (12). Continuando con esta idea, se puede deducir que ambas autoras intentan legitimar su historia a través de la escritura. Esto también conlleva a la necesidad de presentar por medio de la escritura la ‘experiencia’ vivencial de los grupos invisibilizados a lo largo de la historia. Por ejemplo, Ricardo Aguilar y María Socorro Tabuenca, en el libro *Lo que el viento a Juárez*, presentan los testimonios de los habitantes de la ciudad, en el cual Eduardo Lagagne señala, “Ciudad Juárez renace entonces a través de la arquitectura que pervive en la memoria de hombres y mujeres que la habitaron [...] Juárez ha fungido lo mismo como espacio imaginario de la colectividad o como patrimonio intangible de una realidad insustituible” (13-14). Con la escritura se habilitan los discursos y las memorias que habían permanecido en silencio y encubiertas.

La estética del *despojo* permite escombrar estos espacios para revelar los discursos y los eventos que yacen en ellos. La situación económica del territorio mexicano a través del tiempo y la indiscutible globalización han obligado a sus

ciudadanos a una migración ‘forzada’ en ambos lados de la frontera, lo cual a su vez ha permitido la creación de un espacio-frontera que sobrevén de pobreza, abuso, miseria, suciedad, etcétera. Este espacio es lo que Reyna Carretero Rangel y Emma León Vega llaman, “<un cuarto mundo>, las calles, las fronteras nacionales e internacionales, las grandes y pequeñas ciudades” (12). Y es en estos espacios o el cuarto mundo donde Conde y Pérez observan lo oculto entre lo que se advierte a diario. Edward Said explica la necesidad de “excavar los silencios, el universo de la memoria de los grupos itinerantes que apenas sobreviven, los lugares de exclusión e invisibilidad, la clase de testimonio que no aparece en los informes...” (*Continuing* 81). Esta necesidad de extraer la memoria y las voces de los silenciados es lo que permite a la Historia ajustarse en una pluralidad y una inclusión efectiva. Al dejar al descubierto las ocultaciones que cubren a cada espacio, y llegar al centro de éste, se logra la recuperación de cada voz que reside en ese espacio. Conjuntamente a la recuperación de voces se consigue la atribución de identidad y poder, Carretero Rangel y León Vega aluden a Beatriz Sarlo,

[...] la textura de la vida a través de la rememoración de la experiencia, la revaloración de la primera persona como punto de vista, la reivindicación de una dimensión subjetiva [...] esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada. El sujeto no sólo tiene experiencia sino que puede comunicarla, construir su sentido y, al hacerlo, afirmarse como sujeto. La memoria y los relatos de memoria serían una ‘cura’ para la alineación y la cosificación. (30)

Se escribe desde la estética del *despojo* para desvelar esos ‘otros’ y esos ‘yoes’ que se encuentran invisibles, y de esta manera ‘curar’ la herida que aun sangra a lo largo del espacio- frontera. Rosina Conde y Emma Pérez, entre otros/as tantos/as autores/as, pugnan en contra de lo que Carretero Rangel y León Vega nos mencionan, “[n]o hay espacios ni tiempos para la espera, sólo para la satisfacción de esa economía de los deseos en menos tiempo” (131). Esta economía ya no es la acumulación de bienes *per se*, sino la recuperación de una identidad activa y visible.

4.6 *Gulf Dreams* sueños/imaginación y espacios: recuperación de *inter*-espacios

La novela *Gulf Dreams* de Emma Pérez se remonta a una historia intemporal llena de espacios abiertos que no limitan la memoria de la narradora; y con ello pone de relieve los espacios en los que cohabita en su pasado y en su presente. La autora contextualiza a la narradora dentro de dos tipos de espacios: el espacio-real/público y el espacio-imaginario/sexual. En el primer espacio, la narradora intenta incorporarse a su pasado y presente en un geoespacio que le permita pertenecer y reconocer su identidad migrante-mexicana, la protagonista se ve y se siente diferente al resto de su familia. La protagonista especula sobre su hermano, “Maybe he resented me. I, bigger, lighter-skinned, had caught up with him in school, made friends and passing grades. Maybe I reminded him too much of the white world outside our home” (*Gulf* 20). La cita deja ver que la narradora es de piel blanca, lo que podría asumirse que es una adolescente americana y eso conlleva a tener ‘ciertos’ privilegios, los cuales son negados a sus hermanos por el color de piel. Empero, la narradora no se siente satisfecha con esta diferencia. Desde el inicio del texto se sabe que la narradora habita en el espacio rural de Texas, lo cual le permite tener una usanza de libertad que no sabe de límites de espacios

tangibles. No obstante este sentido de libertad, también exterioriza una falta de inclusión dentro del espacio público que habita. La narradora no se siente aceptada porque no reconoce en este espacio y tampoco tiene la aceptación su familia, debido a las diferencias entre estos. Asimismo, la narradora es consciente de que existen espacios reales públicos incluyentes y de ahí la relevancia de mencionarlos, “[s]ince my childhood, racial insults were common in supermarkets, restaurants, laundromats, barber shops, and gas station bathrooms. The Texaco near my grandmother’s house announced on its bathroom door, ‘For Colored Only’” (*Gulf* 22). No obstante la mención de este espacio, se alcanza a percibir que no son suficientes y que son espacios comprometidos entre los espacios reales reservados a los inmigrantes *versus* americanos ‘blancos’. La estación de gasolina que permite la entrada a ‘gente de color’ se encuentra ubicada cerca de la casa de la abuela, lugar donde habitan los inmigrantes y lejos de los ‘otros’ ciudadanos.

En el segundo espacio la narradora imagina un espacio donde ella misma pueda explorar una sexualidad fluida. Por ejemplo, cuando la narradora y su hermana llegan a la casa de la amiga de su hermana, se encuentra con la hermana de la amiga, la narradora y su nueva amiga, salen a caminar; el espacio entonces se convierte en copartícipe de sus deseos, “[w]e walk through tall grass. Silent. A path led to the shade of a tree. Her waist and hips, [...] her hips and breasts were that of a woman. Under the tree, we avoided eyes, avoided touch, avoided that which I hope we both wanted” (*Gulf* 13-14). Aunque la narradora evita el contacto físico y verbal directo, no niega el deseo sexual que nace en ella. Este segundo espacio como ‘sitio’ se percibe de forma tangible; empero, el deseo sexual radica en el espacio de la consciencia (un espacio imaginado) y memoria de la

narradora. Dentro de los espacios ‘reales’ el mercado funciona como este doble imaginario “[t]hat night, I spy her on the store manager’s cot, lying on her stomach, [...] He rubbed up and down, then in circles, enjoying her muscular flesh. But it was I who kissed her [...] Awakened, I quivered” (*Gulf* 25). La narradora se encuentra en un espacio ‘real’ observando a la mujer deseada, mientras que en su memoria recrea la intimidad del encuentro sexual.

El espacio imaginado faculta la supresión del olvido del deseo sexual, Guy Hocquenghem alude, “[d]esde la infancia, el deseo homosexual es eliminado socialmente por una serie de mecanismos familiares y educativos. La capacidad de olvido que ocultan los mecanismos sociales respecto de la pulsión homosexual basta para hacer responder a cada cual” (21). La narradora utiliza el espacio imaginado para no sólo recrear sus momentos de intimidad sexual, sino también proporciona un espacio para la fluidez de su sexualidad homosexual y *queer*, “I’d never touched her. I carried her inside me, imagined entering her, enjoying that ration of her, when and if she wanted me. [...] Our souls touched before in a life where my love for her was not forbidden” (*Gulf* 27). La cita deja entrever que antes existía un espacio y un tiempo donde la homosexualidad no era prohibida. Y el espacio imaginado se permuta; de igual forma, se genera un espacio entre espacios y entre tiempos dentro de su imaginación. Estos espacios, tanto reales como imaginarios, permiten a la narradora no sólo a recuperar su identidad como sujeto social/político; asimismo, restablece su identidad sexual como sujeto *queer*.

4.6.1 Espacio-real/público en *Gulf Dreams*

Este apartado habla del espacio-real/público que se representa en la novela de Pérez. La autora contextualiza al texto en el área rural de Texas y en el área de los

Ángeles California. La narradora es hija de migrantes mexicanos que al cruzar a los Estados Unidos ella, sus hermanos y su madre se dedican a la pesca de algodón, mientras que padre se dedica a la tapicería. La autora revoca y desarticula al espacio-frontera de como lo define María Socorro Tabuenca, “[...] es la tierra prometida, el paraíso perdido, el encuentro con la tradición mexicana o latinoamericana, el asiento de la identidad deseada. Es un sitio a donde generalmente se acude a través del recuerdo, [...]” (“La literatura” 111). No obstante la idea del paraíso, ésta queda subvertida al exhibir de igual forma los abusos de los que son objeto la narradora y demás migrantes que residen en Texas y Los Ángeles. Entonces se recrea la idea del espacio-frontera y espacio-ciudad como sitios que sobrevienen de injusticias. La narradora detalla cómo se siente en el espacio-frontera que habita desde el inicio de la novela, la protagonista siente encono por tener el color de piel más ‘claro’ que sus hermanos. Esto significaba que ella tenía acceso a lugares y espacios, los cuales eran negados a sus hermanos. La protagonista entonces, crece sabiéndose diferente a sus hermanos y ante esto la familia se percibe disgregada. Lo anterior deja entrever que existe una historia de ‘odio’ y exclusión. La frase “I memorized hate” (*Gulf* 15) que menciona la protagonista también nos indica que este sentimiento de dolor ha existido a lo largo de una historia, la narradora habla desde su experiencia personal y desde la voz de sus hermanas y hermano, lo cual sugiere que este sentimiento de no pertenencia se comparte dentro de una comunidad existente. Ellie Hernández explica, “[u]sing a female continuum, she rewrites the cultural national narrative of *la familia sagrada* by structuring the dysfunctions of the community to represent the allegories of the colonial trauma in the spaces of the narrative scripts that already laid out” (159). Dentro del texto también se observa la tendencia de la

fragmentación de la memoria, el trauma existente y de este modo se sitúa al lector en un continuum entre el pasado y el presente y entre lo individual y lo colectivo.

La narradora transpone la idea de espacio-frontera y espacio-ciudad dentro de conceptos de espacios reales/públicos, los cuales están constantemente delimitados por la raza y estatus social; prueba de esto, es la escuela. La narradora comenta, “[i]n a school where student’s names ranged from Hodges and Hutchins to a sprinkling of Garza and González, teachers rejected Spanish sounds” (*Gulf* 16). Este acto de diferenciación en los apellidos, no sólo muestra la negación del sonido y uso del español en la escuela; sino que también implica la idea de mezclar americanos con migrantes en espacios públicos, lo cual no parece asequible dentro de una sociedad predominantemente blanca. Debra Castillo y María Socorro Tabuenca indican,

The notion of the border has been used recurrently in the theoretical and critical arena in order to illustrate a privileged site of operations. [...] if the U.S. theoretically conceived border serves as an objective correlative for discussion of U.S. dominant culture and its resistant spaces, the Mexican border region, in a parallel manner, helps address the question of how and where to relocate discussions about mexicanidad. (Castillo y Tabuenca 3)

La autora establece la discusión de esta mexicanidad o esta conciencia de origen ya no en el espacio geográfico *per se* de la frontera, sino en los espacios públicos donde los migrantes tienen que cohabitar en su devenir diario. De lo anterior entonces se sugiere que el espacio-nación, al igual que el espacio frontera queda definido por los sujetos sociales que los habitan y estos espacios son entidades y están en movimiento constante.

El sentimiento de sentirse ‘mexicano/a’ en el caso de la protagonista, no radica en la idea del migrante que busca el ‘sueño americano’, sino en el pensamiento de la persona que ya vive en los Estados Unidos y sobrevive en un espacio que considera ‘ajeno’, “[m]y mother framed photographs that captured the sadness, held it squarely like a package with a time bomb that would not explode for years” (*Gulf* 16). Como lo comenta Ellie Hernández, la autora y la narradora se confabulan para exhibir el espacio-frontera como un sitio donde el inmigrante ha sido contundido por años y generaciones.¹⁰¹ Entonces el espacio-frontera, o espacio real público se caracteriza por la presencia constante del sufrimiento y del abuso que sojuzga a los inmigrantes dentro del texto. Y a su vez es una voz individual como colectiva, como señala Valenzuela Arce,

[...] la construcción de identidades culturales, [...] involucra elementos ‘objetivos’ como el idioma, los mitos [...] que son construcciones semantizadas mediante las cuales el grupo establece sus límites de adscripción. De esta manera, los elementos ‘comunes’ también pueden ser imaginados, por lo cual se pueden construir con base en la memoria novelada que contiene los elementos significativos para el grupo, que a su vez sirven como base para establecer el límite étnico, o límite de adscripción. (*El color* 35)

La narradora intenta buscar elementos a través de la memoria de la madre por medio de las fotografías, que la ayuden a crear un sentido de pertenencia a un pasado. Y de este modo establecer sus propios límites de adscripción a la nueva cultura en su presente.

¹⁰¹ Daniel Venegas, en su novela, también hace esta reflexión del espacio-frontera, como sitio traumatizado, un espacio en el cual se padece de agresiones.

Es necesario destacar que el espacio público o espacio ciudad dentro del texto, no sólo delimita los espacios pertenecientes a cada etnia o clase social. También son geositorios de negociación o intercambio de acciones, de trabajos, de ‘favores’, de encuentros; los cuales no necesariamente son intercambios voluntarios entre los sujetos sociales que los habitan. Cabe resaltar que la narradora describe a estos espacios como sitios de iniquidad; por ejemplo, el mercado local funciona como espacio de coacción sexual, “I spotted her in a local market. The Clerk, an elderly Anglo from Louisiana, harassed her” (*Gulf* 24). La narradora es testigo ocular de esta acción y no hace nada para detenerla. Se puede sugerir que su falta de acción es producto a su inhabilidad para enfrentarse a la realidad social del momento. Sin embargo, la narradora aprende de este intercambio de favores y hace uso del color de la piel y los privilegios que ello significa y de este modo intenta poder pertenecer a los espacios públicos del pueblo. La narradora empieza a salir con un chico de Alabama, “[p]atterns from the past still paint my future. I sought protection, I realize now his white skin stood like armor between me and an unjust town” (*Gulf* 25). De esta manera la narradora puede entrar y salir de los espacios públicos, como el cine o la escuela, como si éstos le pertenecieran; no obstante, no pierde conciencia que son espacios que no le pertenecen del todo.

Otro espacio real, es el espacio del trabajo, “[e]ight years old, I thought. *Piscando algodón*. Cooking. Working like an adult and she worried that she did nothing. When did she play like a child, I wondered” (*Gulf* 32). La narradora cuenta la historia de su madre, que también es la de ella misma y se pregunta dónde queda el ‘tiempo de la niñez’; dentro de esta realidad no hay espacio ni tiempo para ser niño, hay que trabajar para comer y poder ir a la escuela, lo cual representa que el inmigrante no es dueño de su

tiempo ni de su 'espacio', esto también representa una arbitrariedad: el robo de la infancia. Este entorno de trabajo no es exclusivo del inmigrante mexicano del pasado; hoy en día el inmigrante sigue buscando mejores oportunidades de trabajo sin importar el costo de vida que se tenga que pagar. Asimismo, se continúa la idea de que el inmigrante no tiene educación y sólo sabe hacer trabajos manuales; de esta manera se justifica el uso y abuso de los empleados inmigrantes en las áreas rurales dentro del texto. La narradora describe la sensación que le producía ver al 'anglo' que contrataba a su familia, "I sensed in his gaze pity for the Mexicans who worked his fields. I sensed he believe this was all we could do, labor in the fields like burros; mules, senseless and dumb" (*Gulf* 33). Entonces no sólo no queda tiempo para la infancia, sino se germina la idea que el inmigrante al ocupar el espacio público real ajeno a él, éste pierde la posibilidad de movilidad económica-social por su falta de preparación. De acuerdo a la cosmovisión de la cultura dominante el inmigrante sólo tiene capacidad de ser obrero; y por lo tanto, se le considera como "burros; *mules*" los cuales deben ser tratados como animales.

Igualmente, la escuela es otro espacio público real de trauma ya que, la narradora es víctima de acoso a muy temprana edad: "On the school yard, a boy, older than I, chasing me through hallways. [...] he and his friends speaking sexual secrets, [...] I was nine, an innocent nine" (*Gulf* 38). El acoso ya no se restringe a espacios cerrados y a espacios privados dentro de la franja fronteriza; por el contrario, el espacio se exhibe como sitio abierto y se convierte en la subversión de lo que María Socorro Tabuena menciona anteriormente; ya no es la tierra prometida, ni el paraíso perdido. Conjuntamente con la pérdida de este paraíso, las instituciones oficiales, como lo es la escuela o la iglesia, pierden su valoración moral al ser 'sitios' de vejaciones que quedan

impunes. Emma Pérez deja entrever que tanto las comunidades rurales como es El Pueblo donde crece la narradora, como las ciudades metropolitanas son espacios públicos reales que están sometidos al continuum de la arbitrariedad. Ejemplo de esto es cuando la narradora llega a Los Ángeles, “[w]hat happens here, began long ago. The story began in a hot, steamy room where three boys groped a baby’s body. I read about the rape. In a suburb of Los Angeles, I spread out on my kitchen table reading the morning newspaper” (*Gulf* 77). La narradora dentro de su privacidad lo primero que narra de la ciudad es una violación. Cabe destacar que menciona que es una historia que aconteció hace mucho tiempo. Empero, remonta el caso a un tiempo presente y con ello no sólo hace referencia al caso actual; además, incluye los otros muchos casos que han pasado a través del tiempo. Lo que a su vez insinúa que el espacio-ciudad o espacio real de Los Ángeles trasmuta su significado de ciudad de ‘ángeles’ a espacio de trauma.

La narradora dentro del texto inicia su travesía entre espacios, para encontrarse a ella misma y para poder concertar los espacios ‘reales’ donde ella pueda tener un sentido de *pertenencia*, pero para esto debe dejar su hogar. Gloria Anzaldúa declara, “I had to leave home so I could find myself, find my own intrinsic nature buried under the personality that had been imposed on me” (*Borderlands* 16). Dentro de este tránsito de aprendizaje, la narradora se deshace o *despoja* de lo impuesto ya sea por su familia o por las tradiciones y descubre y aprende que los espacios reales o públicos son concurrentes y han sido violentados por generaciones. Tey Diana Rebolledo explica, “[w]hen we think of the writer as historian, witness, or ethnographer, we presuppose a discourse of truth, a presentation of facts and details that conform to some mainstream notion of what is ‘real’ and what is truth” (*Women* 117). Emma Pérez escribe y presenta dentro del texto una

serie de espacios reales públicos que tienen como función formar comunidades reales e imaginadas llamadas ciudades, las cuales no siempre narran hechos provechosos para sus habitantes. La narradora describe a su pueblo, “[i]n that rural Texas town, repression conceived my wishes” (*Gulf* 71). Para la narradora su pueblo representa la contención de sus sueños y metas, incluso de su identidad. Rosa Linda Fregoso apunta, “In Chicano nationalist discourse, Chicanas can occupy only one position, either as the self-renounced female, *la madre abnegada* (suffering mother), the passive virgin, or the embodiment of female treachery [...]” (*Re-imagining* 78). Si el espacio de la casa y el pueblo representan la pasividad de la mujer, tiene ésta que salir de ahí. De ahí la necesidad de instituir espacios reales, donde la mujer Chicana edifique su(s) identidad(es) y pueda pertenecer de carácter activo a la identidad urbana del espacio público. De igual modo la autora como la narradora otorgan voz a estos ‘espacios’ que se vuelven actantes para que narren los acontecimientos de que son víctimas y con esto exhibir una ‘realidad’ moderna con tintes de verdad o de ‘su’ verdad.

4.6.2 Espacio imaginado/sexual en *Gulf Dreams*

Dentro de los espacios que se muestran en el texto, existe el espacio imaginado/sexual, ‘sitio’ donde ocurren intercambios entre lo imaginado, lo acontecido y lo deseado entorno a la sexualidad de la narradora.¹⁰² En este espacio, la narradora muestra la convivencia disfuncional entre ella y la mujer de su deseo, “Desire for her exhausted me, exhausts me still as I lie awake at night, wondering, asking myself why I couldn’t stay, or why she couldn’t come with me. And I suppose we both know our answers, have memorized deceitful explanations to repeat silently, convincingly” (*Gulf*

¹⁰² Retomo el concepto de Emma Pérez de: “[o]ur works emerge from *un sitio y una lengua*” (“Sexuality” 161).

157). La autora presenta un espacio imaginado, el cual es silencioso ante los demás; no obstante, la diversidad sexual es permitida y por lo tanto adquiere validez social y política. Sin embargo, los espacios dentro del texto son en su mayoría imaginados o en sueños. Lo anterior deja entrever que aún no existen los espacios ‘reales’ donde se puede coexistir si se es *queer*; de ahí la necesidad del espacio imaginado. Cheryl Clarke indica, “[...] Lesbians have been forced to live between two cultures, both male-dominated, [...]” (129). En este caso la narradora ha sido forzada a vivir entre espacios limitantes unos con otros, sin que preexista contacto entre su espacio-real y su espacio-sexual. La sexualidad de la narradora en espacios públicos es la de una adolescente que inicia una vida sexual ‘normativa’, “[f]inally, I chose one. [...] White-skinned, blue eye, so blond his hair was White” (*Gulf* 20). La cita implica que la narradora no se siente atraída por el chico, ya que ella sólo lo escoge y se ve con él por dos años en lugares públicos para de alguna manera intentar legitimar su sexualidad. Como consecuencia la narradora se confina dentro de un ‘performance’ en este espacio real. Clarke añade, “As political lesbians, [...], we must become more visible [...] to our sisters hidden in their various closets, locked in prisons of self-hate and ambiguity, [...]” (134). Conjuntamente, David Córdoba García expone, “Los conceptos de <armario> o <estar en el armario>, utilizados por la comunidad gay y lésbica, hacen referencia a un silencio impuesto por la norma heterosexual a una realidad que deben por imperativo reservarse, en el mejor de los casos al ámbito de lo privado” (51). Para la narradora su ‘closet’ es su entelequia y sus sueños y en este espacio imaginado es en donde logra dejar fluir su sexualidad, “[...] we loved only in dreams” (*Gulf* 21); además, de su deseo sexual, también desencadena sus emociones, ya que la narradora siente amor por esta mujer. El espacio imaginado es

paralelo al espacio privado y silencioso. La narradora rompe el silencio y esto se debe a que es un silencio impuesto y al hacerlo construye un espacio real donde intenta reapropiarse del espacio; de la misma manera, articula una subjetividad y sexualidad ‘diferente’.

En conjunto, Valenzuela Arce comenta, “Los nuevos debates sobre fronteras culturales se expresan desde distintos acercamientos [...] como la identidad, el género, [...]” (“Al otro” 140). Además, “destaca que las narrativas Chicanas son portadoras de fronteras entendidas como puntos de cruce identitario y cultural” (“Al otro” 140). Con esto en mente, cabe subrayar que la idea de frontera metafórica como ‘zona de contacto’ o ‘puntos de cruce’ no sólo se limitan a los espacios físicos; también, se pueden incluir los espacio imaginados. Ahora bien, dentro de los espacios imaginados, coexisten los espacios silenciados y ocultos, los cuales funcionan como resistencia a la normatividad impuesta. De igual manera, Córdoba García amplía,

[...] en las cuestiones de la estructura del secreto/silencio y el desvelamiento, es de una política de enunciación: quién y en qué situación tiene legitimidad de tomar la palabra para definir y señalar una realidad (en este caso la homosexualidad). Estamos ante un modelo de poder en el cual estos espacios de nominación, enunciación y definición de realidad están abiertos a una lucha hegemónica entre instancias que reivindican la legitimidad de sus posiciones. (52)

Y en esta ‘zona o estructura de contacto y de enunciación’ es donde Emma Pérez entretreje los espacios reales con los imaginados, para de este modo construir un sitio entre los espacios donde pueda liberar la sexualidad de los personajes. Dentro del texto

existen dos personajes principales: la narradora que se describe a sí misma como lesbiana desde el inicio del texto y la mujer que en el exterior es heterosexual, pero por dentro tiene una relación sexual con la narradora.¹⁰³ Además de los espacios imaginados/sueños, la narradora recurre a los espacios ‘íntimos’ y ‘ocultos’ donde desata su deseo, “[m]y eyes wandered but at night I waited for her” (*Gulf* 26). Utiliza la noche y la oscuridad para ocultar su pasión latente. Y en estos espacio recrea la relación sexual entre ellas dos, “I’d never touched her. I carried her inside me, imagined entering her, enjoying that ration of her, when and if she wanted me” (*Gulf* 27). La cita deja divisar que los espacios íntimos en la oscuridad de la noche se mezclan con los espacios de la imaginación en los cuales el deseo y el amor de ambas no es ‘prohibido’. Por lo tanto es posible imaginarse un ‘deseo’ o un ‘amor’ *queer* que es asequible.

Aparte, dentro del texto se articula un juego entre los espacios imaginados y públicos entre la narradora y la mujer; estos espacios son constantemente provocados por el deseo de ambos personajes, “[t]he desire to desire her –my weakness. I didn’t care. I risked inviting her to my home every day, despite the moodiness she provoked. [...] She and I, trapped in social circumstances. Propriety kept us apart” (*Gulf* 28). Esto deja percibir que a la narradora no le importa atreverse a mostrar su amor/deseo; empero, la mujer debido a que tiene ‘otros’ valores previamente impuestos no logra liberarse. De ahí la necesidad de crear espacios donde sea permitido tener relaciones sexuales alternas a lo heterosexual, “[d]reams of her continue. They remind me of her back, her mouth, her touch” (*Gulf* 37). De lo anterior se desprende que el espacio onírico es un espacio protegido donde la sexualidad *queer* fluye; además, funciona como ‘clóset’. Y dentro de

¹⁰³ Cabe aclarar que esta mujer no se considera ‘bisexual’ a pesar de tener relaciones sexuales con personas de ambos sexos. Ella se casa y cumple con las expectativas de su rol como mujer; sin embargo, rompe con esta imposición al tener una relación con la narradora, la cual es de índole amorosa y sexual.

este espacio limitado el ‘closet’ la narradora expresa su necesidad, “[h]undred, thousands of times I spoke her name, silently, aloud, in a whisper” (*Gulf* 49). El clóset permite a la narradora no sólo gritar, susurrar o quedarse callada; sino también le consiente pensar en ella. Lo anterior pone de relieve que el espacio imaginado o el espacio de los sueños son ‘sitios’ donde puede coexistir una sexualidad alterna o *queer*.

Conjuntamente al espacio imaginado, el texto presenta el espacio del diálogo como un sitio de intimidad erótica. Este diálogo/espacio es una articulación de palabras que permite estimular aún más el espacio imaginado y es por medio de diálogos que la narradora crea una intimidad con la mujer de su deseo,

Intimacies of the flesh achieved though words. That was our affair. Years later, I rediscovered my compulsion to consummate intimacy through dialogue – to make love with a tongue that spewed desire, that pleaded for more words, acid droplets on my skin. With her, I learned to make love to women without a touch. I craved intimate, erotic dialogue. (*Gulf* 52)

La narradora deja avizorar que las palabras recrean un sitio o zona donde el deseo sexual es permitido, aunque también esclarece que no hay contacto físico entre ambas y que éste ya no es necesario. La palabra, en este caso, además de ser elemento del lenguaje se convierte en una metáfora de espacio sexual imaginado. Y dentro de este espacio imaginado se mezclan los espacios reales prohibitivos con los espacios sexuales figurados, “[i]n the corner of the room that day, she was mine” (*Gulf* 55). La narradora se conforma con espacios físicos tan pequeños, que hasta resultan escondidos, y es en estos espacios entre espacios donde se permite edificar su identidad sexual. Asimismo, la narradora se posesiona de su deseo y con ello rompe la internalización de una sexualidad

inhibida. Ahora bien, cabe resaltar que estos actos ocurren principalmente en el espacio imaginado y al trasportarlos al espacio real ‘la cocina’ se crea un choque de conciencias y de percepciones nuevas. La conciencia normativa es regida por el personaje de la mujer que no acepta su sexualidad. Y la percepción de nuevas identidades es por medio de las acciones que habitan los espacios de la narradora. La narradora al *despojarse* del recelo internalizado y de los estatutos impuestos por la sociedad dominante, deja atrás los espacios imaginados y se incorpora a un espacio real público.

4.6.3 Espacio *despojado* en *Gulf Dreams*

El espacio real/público o espacio-frontera y el espacio imaginado/sexual se *despojan* de la utopía del ‘sueño americano’ y de percepciones tradicionalistas y se edifican como espacios constreñidos a nuevas ideologías y negociaciones políticas, económicas y sociales. Elisabeth Mermann-Jozwiak indica, “[...] the border, the *site* where a variety of contemporary discourses intersect” (23). Lo anterior menciona la contemporaneidad y la necesidad de discursos actuales que ofrezcan nuevas perspectivas a la realidad presente. Ya no es suficiente ver al espacio-frontera y al espacio imaginado como áreas separadas por un cerco de metal; ya no importa el cerco, las personas se siguen conectando ya sea abrazándose aunque éste quede en medio de ellos, o intercambiando saludos, imágenes, o interactuando por medio de las redes sociales. La frontera tanto física como metafórica ya no es cruzada, ni ésta nos ha cruzado; más bien, se ha desarrollado una interacción que va más allá de los límites míticos, físicos y geográficos. El espacio-real queda *despojado* de la especificidad de área y de límites; de igual modo, este espacio se trastoca de real a imaginario y de imaginario a real. La narradora invierte estos espacios, “[p]rivately, and in private, you’re shy. So am I. [...]”

Publicly, you are not so shy” (*Gulf* 81). La narradora convierte al espacio real a un espacio privado; y al espacio imaginado un espacio público. De este modo, la autora *despoja* a los espacios previamente delimitados por una hegemonía de su función primaria.

Continuando con este orden de ideas, Mermann-Jozwiak agrega, “[...] borders exists to be transgressed, and transgression affords seemingly endless ludic possibilities” (26). Dentro de esta transgresión, se puede sugerir que el espacio real o el espacio-frontera, funciona como metáfora de espacios entre espacios que están interconectados a través del tiempo presente (texto) y del pasado (memoria). La prevaricación dentro de la construcción de espacios como espacios binarios se ve obligada a *despojarse* de acepciones sujetas a sistemas binarios de poder y sistemas binarios genéricos. Lo anterior se ejemplifica cuando la ‘mujer’ que la narradora ama intenta borrar una mancha sucia del piso,

When I returned, she had been married almost ten years. [...] In his world, her reality had dwindled to a house with an empty baby crib. She stood in the middle of her kitchen, gazing at her floor, absorbed in the linoleum’s stain, a muddy, brown, stain in the same corner of the kitchen. For years she had tried chemicals of every brand [...] But the floor covering only looked thinner and paler and the dirty film reminded her that her world was imperfect. (*Gulf* 47)

La cita representa la presencia perenne de la realidad de la mujer, la cual ha sido a través de la historia, que la mujer pertenece al espacio privado de la casa (cocina) y su función en un mundo ‘ideal’ es la procreación y el cuidado del hogar. No obstante este escenario,

la mujer intenta *despojarse* o desborrar esas ideologías al limpiar y limpiar el piso (espacio real), para así re-edificarse como mujer dentro de un espacio propio. Y de esta manera, no sólo reconstruye espacios propios/reales, sino además re-inventa su discurso identitario.

Por otra parte, Gloria Anzaldúa propone, “[e]n recobrando our affinity with nature and her forces (deities), we have ‘recovered’ our ancient identity, digging it out like dry clay, pressing it our current identity, molding past and present, inner and outer” (“En Rapport” 117). La acción de excavar hacia dentro y sacar lo que nos conforma como seres humanos, se correlaciona con la metáfora de la cebolla, al ir quitándole-*despojándola* de sus capas se llega al centro de lo que nos conforma como sujetos sociales, como sujetos entitativos y se delimita el espacio que ocupamos dentro de las estructuras sociales, políticas y económicas. La recuperación de identidad va a la par con el resarcimiento de los espacios tanto físicos como metafóricos de la mujer. Emma Pérez perturba los espacios delimitados a la mujer y los reinventa en espacios reales, en ‘zonas de contacto’ donde el espacio se define a través de las acciones de los seres que los cohabitan; por ejemplo, para la narradora el espacio de la cocina adquiere un ‘nuevo’ significado, “I wondered, did she have spontaneity with him? Did he ever take her in the kitchen, spreading her across the table lunging a tongue between her thighs” (*Gulf* 51). La cocina deja de ser un espacio privado que funciona como elemento que define los quehaceres de la mujer. Y se convierte en un espacio real casi público donde la mujer se posesiona no sólo del geoespacio; sino además, se apodera de su deseo y en este caso del deseo *queer*. Es importante señalar que el acto sexual entre estas mujeres incluye la penetración; no obstante, la emulación del acto sexual heterosexual, se debe prestar

atención que se utiliza la lengua en este caso. Lo anterior se puede avizorar como la ‘penetración’ y ‘control’ del discurso y subjetividad femenina; así como de una sexualidad diversa y fluida en los espacios antes delimitados al hombre y con ello logra establecer sus propios espacios. De esta manera la narradora se *despoja* de ideologías anticuadas y se reintegra dentro de los espacios reales.

Paralelamente, a esta adjudicación de ‘nuevos espacios’ reales, es necesario llegar al centro de la cebolla, para poder adquirir una conciencia entitativa independiente.

Gloria Anzaldúa advierte, “A border is a dividing line, a narrow strip along a steep edge” (*Borderlands* 3). La frontera o división deja de ser un espacio funcional, de ahí que la narradora transita hasta llegar al centro de su cebolla, “[i]n El Pueblo, I reconstructed this childhood” (*Gulf* 62). Una vez que llega al centro recupera su ‘yo’ del ayer y del ahora, edifica su identidad y se reconcilia con sus orígenes, después se traslada fuera del pueblo para re-edificarse a sí misma en un nuevo(s) espacio(s), “[...] I left. One day, I kept driving until I drove so long and far, I hadn’t noticed the horizon’s changing colors. At dusk, I rode into swirling orange-navy sunsets, at dawn, marbled ivory skies awakened the hunter in me searching for a home...” (*Gulf* 157). La narradora establece sus nuevos linderos/fronteras tanto físicas como imaginadas, donde se observa la construcción híbrida de este nuevo(s) espacio(s) a través de los colores que la narradora va mencionando, lo cual puede insinuar la germinación de nuevas estructuras territoriales donde la frontera ya no puede ser física sino metafórica y global y ya no es segregacionista sino incluyente; además, la interconexión de espacios entre espacios funciona para conectar el espacio real-público con el espacio imaginado-sexual

conformando una apertura a inter-espacios ‘neotéricos’ donde coexistan los grupos sociales establecidos con los nuevos grupos sociales.

4.7 En la tarima espacios públicos y privados: reconfiguración de la nación

La obra de Rosina Conde, *En la tarima*, es un texto con múltiples voces y espacios y cada espacio representa las voces disidentes de comunidades perennes. Es una narrativa conformada de espacios donde habitan personajes reales y ficticios, los cuales representan los geositorios públicos de una ciudad globalizada como lo es Tijuana, México. Las voces ficticias que radican en las calles de Tijuana, se mezclan con la cotidianidad de un espacio fronterizo en constante movimiento. Para la autora, Tijuana se ha convertido en un lugar mítico, donde los personajes del texto interactúan con los ciudadanos sociales recreando imaginarios individuales como colectivos. Graciela Silva Rodríguez destaca que Rosina Conde escribe, “[l]a realidad que vive y enfrenta la mujer en un espacio y un tiempo determinados le ha adjudicado significados a lo femenino y ha constituido esencialmente una modalidad de territorialización” (128).¹⁰⁴ El concepto de territorialización se sugiere desde una visión patriarcal; sin embargo, Conde logra fracturar este proceso y permite la edificación no sólo de imaginarios con respecto a la mujer y lo femenino, sino que instituye espacios y zonas donde la mujer y lo femenino coexisten con los demás grupos sociales en ambos lados de la línea fronteriza, entre México (Tijuana) y los Estados Unidos (San Diego). Los espacios que se van generando dentro del texto de Conde son líneas divisorias o fronteras entre espacios públicos y privados.

¹⁰⁴ Territorialización de acuerdo a Graciela Silva Rodríguez es, “acto de posesión a través del lenguaje-realizada por un sujeto masculino que intenta perpetuar la subyugación del *otro*. En tal proceso de territorialización se entrecruzan dos procedimientos fundamentales: por un lado, la exclusión de la mujer del ámbito laboral, político y cultural en general; por el otro, la prolífera creación de las construcciones imaginarias con respecto a la mujer y a lo femenino, sobre las cuales se sustenta su exclusión” (128).

Rosina Conde describe espacios sin limitaciones, dibuja una Tijuana que engloba y disloca espacios y tiempos: pasado, presente y futuro para situar a esta ciudad dentro del marco histórico nacional. Conde habla del espacio fronterizo entre Tijuana y San Diego y recoge a través de viñetas, las experiencias tanto de los ciudadanos permanentes como temporales que residen en Tijuana. Asimismo, Silva Rodríguez subraya que Conde intenta, “[...] crear textos en los que pudiéramos reconocernos; y en los que pudiéramos expresarnos, particularmente, desde el punto de vista femenino. [...] con espacios en los que las lectoras pudieran seguir sus pasos y con problemas laborales, familiares o de pareja afines a ellas” (133). Para Rosina Conde los espacios públicos y privados son de vital importancia, porque de ahí parte la construcción de líneas divisorias/fronteras que van delimitando las acciones de los habitantes que residen en ellos. Las funcionalidades de estos espacios marcan de manera visible el significado identitario, no sólo de los sujetos sociales, sino además de la ciudad misma como espacio vivo y en continua movilidad. A su vez, Brianda Domecq apunta,

Frontera: lo que divide, separa, dicotomiza, diferencia y aleja..., cuya visión total trasciende –y por mucho –la suma de sus partes, las fronteras borradas, trascendidas, transgredidas, son hartas más que las aparentes a primera vista, [...] la línea que separa la cultura del centro de la frontera del norte y de la Chicana. Las fronteras traspasadas rebasan las implicadas en las nacionalidades presentes [...] o las que se encuentran entre las regiones de donde proceden. (67)

La cita señala la idea de traspasar la frontera más que geográfica, la metafórica; donde se incluya a todo sujeto social. Dividir la ciudad de Tijuana en territorios por

nacionalidades, géneros, culturas, economías y demás, esto no permite “una colectividad multitudinaria de seres inteligentes y sensibles” (Domecq 68), los cuales habitan los espacios tanto públicos y privados de Tijuana y sus alrededores. Para Rosina Conde los espacios están marcados y delimitados por las acciones sociales, comerciales, culturales, religiosas y políticas que los residentes practican en el devenir diario.¹⁰⁵ De ahí la necesidad de percibir a la ciudad de Tijuana no sólo como una zona ‘fronteriza’ sino como parte integral del territorio nacional.

Lo anterior arroja la obligación para Rosina Conde de concebir una apropiación de la identidad mexicana, ser parte integral del concepto de ser mexicano. Ser mexicano no es lo mismo que ser fronterizo, Rosina Conde han retratado la complejidad de la frontera, sus habitantes cotidianos, el significado del cruce diario, la idea de dejar atrás un tiempo entre espacios, el pertenecer a ambas culturas, etc. Estos señalamientos marcan de alguna manera a los sujetos sociales como ajenos y dueños a la vez de ese espacio o de esa complejidad, esta dualidad de apropiación es posible debido a la movilidad incesante del espacio y el concepto de frontera. José Manuel Valenzuela Arce arguye que en la frontera, “[l]os productos culturales adquieren un nuevo sentido que se integra a una estructura de significados diferentes de la original. Esta condición implica su resemantización y, por lo tanto, su nueva codificación” (*Por las* 59). Si se parte de este precepto, los mexicanos y fronterizos en ambos lados de la zona del cruce internacional utilizan lo que esté a su alcance de la cultura mexicana, para poder así sentirse parte de este grupo social ya marginalizado por habitar en los bordes de ambos países. A lo cual Rosina Conde menciona,

¹⁰⁵ Se retoma la idea de Lefebvre, donde explica que los espacios son habitados por las acciones de los individuos, entonces esta frontera, es el espacio donde se conjuntan y/o dividen ideologías, lenguas, prácticas, geografías y culturas.

Tres años después, a principios de los años setenta, me fui a la capital de la república mexicana a estudiar a la universidad, y ahí también supe que la diversidad *no es normal*. Cuando las personas con las que tenía que relacionarme se enteraban de que yo era de Tijuana, me miraban con ojos desorbitados y me preguntaban: “¿de Tijuana?!”[...] La mayoría se imaginaba Tijuana como una gran avenida repleta de cantinas y prostíbulos a los que entraban vaqueros rudos y violentos que armaban camorra y se mataban porque no les gustaba cómo los miraba el del banco vecino. (*Quehacer* 83)

Lo anterior pone de relieve que el ‘mexicano’ que habita en el centro del país en los años setenta, consideraba al tijuanaense como un ser ‘*no normal*’. Empero, Francisco Luna nos explica que en tiempos recientes se retoma el concepto de lo ‘fronterizo’ por razones oficiales para establecer la identidad nacional:

[...] la frontera norte lejos está de ser aquellos pintorescos poblados donde el gringo y los marineros europeos o asiáticos asentaban sus reales de prostitución y tequilas solamente. Asimismo, ya no son las ciudades que al igual que sus pares norteamericanas se distinguían por estar al grito de los avances tecnológicos de los países del primer mundo, [...] se han internacionalizado y el imaginario colectivo de la frontera se adquiere en el changarro de la esquina de cualquier barrio de cualquier ciudad del mundo. (79)

Entonces el ‘mexicano’ construye su identidad nacional por medio de sus lazos culturales, funciones sociales, prácticas religiosas, políticas, etcétera, dejando atrás el

‘espacio’ físico y acercándose al espacio geopolítico para edificar su identidad. Asimismo el ciudadano fronterizo usualmente crece bajo prácticas bi-culturales, las cuales no necesariamente adopta toda la población fronteriza. Sin embargo, el sujeto social que las adopta puede sentir un distanciamiento de su identidad nacional: ya no es *ni de aquí ni de allá*.

Aunado a este esfuerzo de retratar la frontera, o en específico de darle voz a Tijuana, Rosina Conde exterioriza de manera pública y privada la vida de una de las calles principales de Tijuana, la avenida Revolución. Este espacio popular carente de circunspecciones deja al descubierto la práctica cotidiana del comercio sexual de mujeres y hombres. A la par que exterioriza los conflictos cotidianos de los espacios privados, los cuales interactúan de manera simultánea con la vida nocturna de este espacio social, político, sexual y cultural. Como lo alude Conde a Tijuana se le considera, desde siempre, como un espacio de prostitución y vicio. Conde resalta, “Las ciudades se conocen por sus mercados. En ellos se captan sus esencias, sus sonidos, colores, texturas, sabores...; en ellos, los sentidos se nos presentan de golpe en sinestésica armonía para hablarnos de sus características más sutiles” (*Quehacer* 33). Tijuana cuenta con una variedad vasta de mercados donde se vende de todo: frutas, artesanías, arte, comida, música, librerías, matrimonios, divorcios, etcétera. Y el sexo y la drogadicción no son la excepción,

[...] la pornografía del *sex shop*; las estriptistas en las marquesinas del Unicornio, el San Souci, el Bambi Club, [...] que ostentaban tanto a Lyn May como a la Darling. [...] los mercados más extraños y divertidos eran los que se hallaban contenidos en las cajuelas de los taxistas de la Revu: “*Girls, girls?*”, le preguntaban al turista gringo o japonés, “*you wan’a*

girl?” Y, si no se deseaba una girl, el taxista ofrecía “*dope?, dope?*”, [...]

Y aunque a mí nunca me los ofrecieron por ser hija de conocido comerciante local, caminar por la Revolución y sus pasajes comerciales fue trascender las fronteras del silencio y la moral,...”. (*Quehacer* 36)

Este pensamiento exhibe que el comercio de la prostitución se maneja como algo ‘normal’ que se suscita en la vía pública y la cual es promovida desde los espacios privados de un taxi. La prostitución en Tijuana se observa como una práctica comercial más, además el aumento de la prostitución masculina y *queer* visibiliza la desestabilidad social que esto provoca dentro de los parámetros sociales tradicionales. Lo anterior exhibe el debilitamiento de la política sexual tradicional ante las prácticas sexuales y comerciales entre México y Estados Unidos. Rosina Conde de-construye esta ideología política sexual y en sus textos “Viñetas revolucionarias” y “Sonatina” cuestiona los acontecimientos que se llevan a cabo en los espacios públicos/privados. Paralelamente acentúa la normalización ante los ciudadanos del comercio sexual como labor cotidiana y como aporte económico.

A través de la Historia se han instituido que los espacios públicos pertenecen al hombre: el trabajo; y los espacios privados a la mujer: el hogar. Ante esto Silva Rodríguez concreta, “*Lo masculino y lo femenino* deben de considerarse conceptos dicotómicos sobre los que se sustenta lo público y lo privado. De ello se infiere una jerarquía ideológica de los espacios. [...] El espacio público corresponde, en íntima relación con el poder, al de la valoración, a los grados de competencia [...]. Por otro lado, el espacio privado atañe al de la indiscernibilidad...” (143). Lo anterior no es un concepto nuevo, incluso se le puede definir como *cliché*; sin embargo, la sociedad se

sigue basando en estos parámetros dicotómicos. Ahora bien, la relevancia de este sistema dicotómico se podría inferir en nuevas negociaciones de los espacios; en la creación de espacios entre lo público y lo privado; los cuales podrían funcionar como actantes de nuevas funcionalidades de los sujetos sociales. Si las fronteras físicas se han trastocado a fronteras cibernéticas y geopolíticas, entonces no es sorpresa que las divisiones entre lo que se considera público y privado, también conlleven una transformación a medida que una ciudad evoluciona o involuciona. Esto nos lleva a especular que la Nación ya no se sienta sobre un conservadurismo puro; las nuevas tendencias políticas, económicas y sociales ya no responden a institucionalismos primitivos. La Nación se trastoca a una nación rizomática y globalizada, en la cual los espacios públicos y privados se conectan y provocan que fluyan nuevas ideologías y subjetividades.

4.7.1 Viñetas revolucionarias: apertura de espacios

Las ciudades fronterizas se han visto afectadas por políticas y economías de ambos países, lo que provocó que en los años noventa la economía de estas ciudades fronterizas se concentrara en la germinación de las fábricas de producción, conocidas como *maquiladoras*. Ciudades como Ciudad Juárez, Tijuana y Mexicali fueron lugares donde se asentaron fábricas de grandes corporaciones norteamericanas y globales como lo son *Sanyo*, *Sony*, *General Electric*, etcétera. Estas compañías transnacionales abrieron una fuente de trabajo importante para la sociedad mexicana; y con ello también las dinámicas sociales fueron alteradas de manera dramática. Rosalinda Fregoso señala, “[...] the *exploitation* of the bodies on the ‘global assembly line’ and the *extermination* of bodies in the public sphere were part of a singular process” (*Mexicana* 7). Algunos de los problemas a causa de este giro de la ciudad, fueron los abusos de los derechos laborales

de las empleadas; así como la desaparición y muerte de cientos de mujeres en la zona aledañas a las *maquilas*.¹⁰⁶ La mujer para estas instituciones fue y es concebida como obrera de producción, y así como una línea de ensamblaje es reemplazable, la mujer se convirtió de igual modo en un objeto desechable, Rosina Conde presenta:

Los cambios de las ciudades también se conocen por sus mercados. Con el fin del Programa de Braceros y de la guerra de Vietnam, el auge de Las Vegas, la globalización, los intentos de urbanización de las ciudades fronterizas, [...] vi cómo paulatinamente fueron desapareciendo y/o transformándose los mercados tijuanaenses. El paso de una industria sin chimenea a una más sofisticada trajo consigo la moralización de la ciudad para proveer mano de obra femenina a las maquiladoras, y llevar la prostitución a otras esferas sociales.¹⁰⁷ (*Quehacer* 37)

No obstante, la continua complejidad de la maquila y de su problemática, Rosina Conde presenta a Tijuana ya no como un lugar de maquila solamente, sino retoma el espacio fronterizo y lo presenta como geositio estratégico donde los personajes de “Viñetas revolucionarias” comparten espacios físicos, imaginarios e intersticiales para intercambiar ‘favores’ sexuales ya sea entre hombre y mujer o entre personas del mismo sexo. Y el concepto de la *maquila* se reubica dentro del concepto del ‘mercado sexual’.

¹⁰⁶ Rosalinda Fregoso explica, “One of the features of global capitalism today is the creation of export-processing zones throughout the Third World” (*Mexicana*7). México al ser país vecino de los Estados Unidos y un país tercermundista, resultó ser el espacio ideal para este tipo de transacciones mercantiles, “During the 1990s, Ciudad Juárez was the largest export-processing zone on the border...” (*Mexicana*7). Además de Juárez, Tijuana también se adjudica este rublo de empleo, y con ello acaece de la misma problemática de abuso laboral, abuso sexual y abuso físico hacia la mujer obrera.

¹⁰⁷ Retomo lo que Rosana Blanco-Cano explicó, el Tratado de Libre Comercio en 1994 ayudó a promover esta moralidad de la que habla Rosina Conde. A la mujer sólo se le cambió de espacio, de la calle o prostíbulo, y se le instaló en la maquila; no obstante, los abusos hacia ésta continuaron.

De acuerdo a Rosina Conde, la prostitución fue llevada a otras esferas sociales; el cliente que antes era nacional o turista americano o japonés se convierte en el ciudadano estándar de los Estados Unidos que cruza en busca de lo *prohibido* en los Estados Unidos o en busca del placer sexual que está a la venta. Estas interacciones de intercambios sexuales ocurren en los bares situados a lo largo de la avenida Revolución, la cual es considerada una de las avenidas más importantes de Tijuana. La comprar-venta del placer sexual ocurre dentro de los bares o en la oscuridad, “[l]a noche..., noche eterna revolucionaria...” (*En la tarima* 47), la oscuridad ayuda a que se dé el encuentro sexual en los espacios sombríos de la avenida revolución en Tijuana. El intercambio de cuerpos y placer sexual por dinero son los efectos de una economía globalizada, que afecta de manera directa a la mujer y grupos minoritarios de la comunidad LGBTII. Siguiendo esta línea de pensamiento, se debe retomar lo que Rosalinda Fregoso ha explicado, que la mujer que trabaja en la maquiladora es vulnerable al abuso y trasgresión. Al comparar la maquila con la prostitución se puede pensar que los sexo-trabajadores también quedan vulnerables a los iniquidades de la sociedad moderna. Conjuntamente, con los abusos que padecen, tanto la mujer como el hombre, que trabajan en meretricio, se observa la translocación de los espacios privados y públicos en una zona popular. El intercambio sexual ocurre dentro del bar, casi a oscuras; empero, el bar está situado en una de las avenidas principales de la ciudad, la cual es iluminada por grandes bombillas.

Cabe resaltar que el espacio dentro del bar, se convierte en un espacio de *performance*, la actuación y el disfraz son lo que le dan un sentido continuo de ‘carnaval’ y celebración. Los espacios y sujetos que coexisten dentro del bar y fuera de éste, adquieren una vida ‘dispar’ a la normativa. La noche se vuelve algo eterno y el día se

percibe como una idea difuminada. En el bar la vida tiene sentido las 24 horas. Los personajes del texto son hombres y mujeres que conviven dentro de un ambiente de fantasía e imaginación. Todo se convierte en actuación, los espacios a oscuras llenos de luces ambientan el lugar y las mujeres y hombres que trabajan lo hacen con disfraces. Es como si la autora desnudara a la ciudad de toda moral, dejando al descubierto una ciudad imperfecta y caótica. Los personajes dentro del bar fuera de éste se infieren sin una identidad definida y no existe una estabilidad social y emocional. Este espacio se siente ajeno, se siente casi como si fuera extranjero, esto es debido a la presencia constante de fuereños y turistas.

La avenida Revolución se convierte en un espacio '*despojada*' de una identidad nacional y se genera una identidad diversa. A esto Néstor García Canclini explica,

Desde principios del siglo XX hasta hace unos quince años, Tijuana había sido conocida por un casino (abolido en el gobierno de Cárdenas), cabarets, *dancing, halls, liquor stores* a donde los norteamericanos llegaban para eludir las prohibiciones sexuales, de juegos de azar y bebidas alcohólicas de su país. La instalación reciente de fábricas, hoteles modernos, centros culturales y el acceso a una amplia información internacional la volvieron una ciudad moderna y contradictoria [...].
(*Culturas* 294)

El espacio público entonces, deja de ser un espacio normativo y conservador y sufre una 'violación' metafórica por parte del extranjero y del cliente. El espacio, en este caso Tijuana, ante la globalización y modernidad deja de ser nacional y se convierte en un espacio entre lo nacional y lo transnacional. De igual modo, los sujetos sociales como los

espacios son vulnerables a la violencia y al abuso del imperialista. Judith Butler explica, “[l]a pérdida y la vulnerabilidad parecen ser la consecuencia de nuestros cuerpos socialmente contruidos, sujetos a otros, amenazados por la pérdida, expuestos a otros y susceptibles de violencia a causa de esta exposición” (Vida 46). Si se parte de esta idea, se observa que Rosina Conde presenta a los espacios, a las mujeres y a los hombres, que trabajan dentro de la prostitución y como strippers, como etnias sin una identidad definida. Los cuales se ven forzados a cohabitar estos espacios que implican vivir con un doble estándar: de día son sujetos sociales ‘normales’ y de noche se prostituyen. Además fuera del bar son ciudadanos hegemónicos y dentro del bar se convierten en sujetos primitivos adscritos al sexo. Por ejemplo el dueño del bar, no soporta a las prostitutas; empero, vive de ellas. El dueño es un varón tradicionalista y un tanto misógino, que hace uso de un espacio público y lo trastorna en un espacio comercializado sexualmente para los varones y los *marines*. De este modo obtiene un beneficio económico a través de la comercialización sexual de hombres y mujeres, como es el caso de Zarina, una prostituta que trabaja con él. Esto produce que los espacios urbanos se perciban como espacios sexuales suburbanos. A su vez es necesaria la exposición de estos espacios para lograr una visibilidad y una posible posesión del espacio público y privado por parte de las mujeres y la comunidad LGBTII.

Asimismo, el espacio del bar es una tarima que exhibe de manera abierta las fantasías sexuales, las cuales, son condenadas en otros espacios públicos. El concepto de ‘*performance*’ es un ente vivo, que precisa de un espacio, para que éste se pueda efectuar. La avenida Revolución, es el espacio abierto donde radican los espacios ocultos y donde se edifican espacios entre esos dos espacios, para edificar ‘nuevas’ zonas de contacto. Y

en estas zonas rizomáticas se llevan a cabo las fantasías sexuales de los ‘clientes’. Los meretrices son, lo que los otros quieren y lo que fantasean que sean; por ejemplo el personaje de Virgen, un travesti, que se acomoda a lo que su cliente, Pablo, desee. El espacio del bar se convierte en una zona permisible a todo tipo de conducta sexual, esto es debido a que no existen estatutos hegemónicos dentro de ella. De igual forma, la autora presenta una parte de la comunidad *queer* que coexiste en los bares de la avenida Revolución y dentro del recinto deslucido se recrean las fantasías que representan el deseo sexual y las políticas sexuales nuevas, donde el hombre es atraído por lo diferente. Ante esto es necesario retomar lo aludido por Edward Said acerca de lo exótico y la otredad, para poder así explicar que el desear a una deidad casi china o japonesa significa dos cosas una: trasladarse a un espacio ‘internacional’ o ‘exótico’. Y dos el poder de posesionarse de una deidad ‘exotizada’. Se puede apreciar que la ciudad fronteriza funciona para que el hombre ‘blanco’ desahogue su deseo sexual reprimido y a la vez la ciudad contextualiza dentro de rasgos de sensualidad y caos al sujeto *queer*, producto de una ciudad moderna ecléctica como lo es Tijuana. Entonces el espacio nacional urbano ahora se puede percibir como un espacio suburbano transnacional.

De igual modo, Rosina Conde exhibe y se posiciona de los lugares públicos de la avenida Revolución y nos narra las historias que ahí anidan, “Las bombillas eléctricas se encienden alternadamente dando la impresión de que una luz recorre el gran rectángulo del cielo neónico enmarcando las ostentosas letras capitulares que anuncian a las estrellas del centro no nocturno sino de por vida...” (*En la tarima* 46). Este espacio iluminado artificialmente se puede concebir tanto privado como público; igualmente, se concibe como un espacio en continuo movimiento y con vida las 24 horas del día y con muchas

historias que contar. Igualmente, Conde intenta instaurar una apertura para entender a esta zona y a otros espacios, los cuales, han sido ignorados o encasillados como lugares ‘prohibidos’ o donde radica el ‘vicio, la prostitución y la drogadicción’. Además la autora, propone establecer nuevos parámetros de comportamiento, los cuales incluyen las funcionalidades diferentes pertenecientes a todo sujeto social que coexiste dentro y fuera del área urbana. Con esta apertura se permite concebir a las dinámicas políticas, sociales y culturales que acontecen en ellos como algo ‘diferente’ y como dinámicas que fluyen entre sí. Por ejemplo, la exposición de la compra-venta de servicios clandestinos, es lo que acuerda advertir que esta ciudad sigue percibiéndose por el *otro* (los ajenos a esta zona fronteriza) como una región desvalorada.

Sin embargo, para Conde esta desvalorización del espacio geográfico como metafórico es lo que le permite la territorización y la inclusión a la idea de ‘pertenencia’ nacional. El espacio, en este caso la ciudad de Tijuana, ya no se considera sólo como una ciudad fronteriza, ahora es parte del concepto de nación y esta nación deja de ser centralista, inamovible y ultra conservadora. Juntamente a lo anterior, la autora intenta debatir que las prácticas sociales, culturales y políticas de este espacio generan otro tipo de representaciones y funcionalidades adherentes a todo sujeto social. Rosina Conde pugna la desvalorización del espacio por medio de la ilusión y la adaptación de leyendas en un contexto moderno, en el cual el (la) ciudadano (a) meretriz se ve envuelto (a) en una performatividad fabricada o ilusoria, “Viejas leyendas eróticas reviven entre las penumbras de los salones pintados de negro, [...] Vírgenes en potencia o fabricadas se deslizan exagerando sus formas [...] e irradiando irrevocables su itinerario constante de semidiosas” (*En la tarima* 47). La cita sugiere que no se trata de simples meretrices, sino

de semidiosas o vírgenes y con ello se redime el valor de estos ciudadanos, debido a que no son simples mortales.

Solidariamente, también los espacios se ven comprometidos a permutar su funcionalidad, la idea de estudiar al espacio como un sistema plano o bicultural trasciende a ser un espacio multicultural y con funcionalidades complejas. La ciudad de Tijuana, como otras ciudades fronterizas deja atrás la idea romántica de la ciudad ‘del vicio’ o ‘prohibitiva’, estos espacios dejan de ser fronteras geográficas. Las divisiones son tanto tangibles como la separación de espacios físicos; empero, a su vez se vuelven separaciones ilusorias y fabricadas por la imaginación de los habitantes que concurren en ellas, en este caso la avenida revolución, se disfraza en un, “paraíso revolucionario. ¡Camín, sir!, ¡Camín, sir! ¡Chou taim nau sir...!” (*En la tarima* 47). Lo anterior insinúa que este espacio público y físico, es un espacio de fantasía y de comercio, el cual está en constante movimiento. Es el paraíso perdido donde todo sujeto social, incluyendo al sujeto *queer*, se ve involucrado entre espacios/fronteras simbólicas, las cuales ya no sólo separan, sino se comunican entre sí. Rosina Conde con esta apertura no sólo visibiliza a estos espacios urbanos, sino que además re-estructura los conceptos de frontera norte y Nación. La Nación queda descentralizada y la frontera norte además de física es simbólica. Además, el concepto de frontera norte ya no sólo representa la separación de dos países, sino que adquiere una realidad de espacios e *inter*-espacios inconstantes y globalizados.

4.7.2 Sonatina: emulación y ruptura de espacios

Conjuntamente a la revelación de las actividades sociales, culturales, comerciales, etcétera, dentro del confín de la avenida revolución, Rosina Conde exhibe otros espacios

dentro del texto *En la tarima*. En la novelita “Sonatina” la autora destapa los problemas que coexisten dentro del espacio privado que conocemos como “hogar”. No obstante la formalidad de la palabra “hogar”, en este relato los espacios privados, los valores morales y las tradicionales se ven alterados por la ruptura de la idea general del significado de tradicional y por ende de familia.¹⁰⁸ María Socorro Tabuenca indica,

[...] Rosina Conde, en su función de sujeto de escritura, está unida a ciertas convenciones literarias y a normas implícitas en cada género en el que se expresa, [...] Estas convenciones se encuentran profundamente ligadas con la jerarquía de cada práctica textual; por ejemplo, dentro del canon latinoamericano [...] Entonces resulta valioso anotar el intercambio de valores sociales y apreciaciones que se articulan en el texto de Conde y cómo esas reglas, valores y evaluaciones se han internalizado o subvertido. (“Rosina” 107-8)

Dentro de los valores y evaluaciones que se han subvertido está el concepto de familia y la estructuración de los espacios públicos y privados. “Sonatina”, es la historia de Sonatina que vive con Pilar en un elegante apartamento, las dos mujeres emulan la idea de familia y le dan continuidad al discurso hegemónico. Asimismo, Pilar trabaja en un estancia gubernamental y ahí se relaciona de manera laboral con Meche, quien es una

¹⁰⁸ Voy a utilizar el modelo de familia de Santiago Ramírez, el cual explica, “Existen muchos tipos de familias; por el momento me concentraré con señalar la existencia de una familia cuyo trato es la organización en forma triangular en la que los vértices del triángulo están constituidos por el padre, la madre y los hijos” (119). Aunque existen otros modelos de familia, en México se sigue conservando la idea de que la familia inmediata se conforma por los padres y los hijos. Siendo los padres: un padre y una madre, donde la madre es la responsable del cuidado del hogar, “La familia en México está integrada por una serie de obligaciones y de compromisos. La mujer tiene que satisfacer sus necesidades en oficios poco calificados: lavanderas, servicio doméstico o pequeños comercios...” (119). Aunque la base del triángulo familiar es padre-madre, es en la mujer donde la sociedad mexicana se basa para que los hijos salgan adelante. Y con ello se perpetua la idea de Manuel Gamio, la cual indica que la mujer mexicana es el modelo de la mujer sierva, “que nace y vive para la labor material, el placer o la maternidad, esfera de acción casi zoológica impuesta por las circunstancias y el medio...” (119).

mujer educada y guapa, que busca que Pilar le ayude a avanzar en su trabajo. Esto deja claro que las relaciones de poder por parte de Pilar se llevan a cabo tanto en el apartamento como en la oficina. María Socorro Tabuenca señala, “[e]n este texto de Conde, las relaciones entre dominador y dominado son entre mujeres y son ellas quienes van a reproducir el discurso patriarcal” (“Rosina” 113). De este modo, Conde no sólo muestra la realidad moderna de la estructura básica de toda sociedad ‘la familia’ como algo continuo, sino además, como algo *queer*, debido a que existen familias no tradicionales en la cual puede haber dos mujeres o dos hombres emulando la relación hombre-mujer. Al igual que en “Viñetas revolucionarias”, “Sonatina” es un texto que denuncia la marginación de los grupos sociales que habitan los espacios públicos y privados de las áreas urbanas y al mismo tiempo forja las historias de mujeres subyugadas al régimen patriarcal.

El texto de “Sonatina”, inicia con la idea de suicidio, Sonatina ya no soporta el encierro en el que cohabita y la muerte se piensa como escape. Desde este comienzo se aprecia que el espacio privado del ‘hogar’ sufre una tensión de violencia. La idea del suicidio se puede sugerir como un llamado de atención al lector, en la cual el texto y la narradora hacen hincapié de las necesidades de la protagonista. Conjuntamente, se presenta el espacio del hogar como un espacio carcelario. La ‘casa’ deja de ser el lugar ideal de la mujer de acuerdo a la idea tradicional. A lo que Conde arguye,

[...] a las mujeres se nos educa para actuar y dejar de actuar en los campos que, repito, se nos han predeterminado. De esta forma, la sociedad nos ofrece a través de los medios de comunicación y la educación formal una gama de patrones “femeninos” entre los que tenemos que optar, con una

serie de ventajas y desventajas respecto de cada uno de ellos. (*Quehacer* 12)

La cita deja entrever que la educación normativa para las mujeres ha sido y sigue siendo una educación rígida que constriñe a la mujer a obligaciones específicas las cuales, han sido impuestas a través de los años y no pueden ser transformadas porque alterarían el *estatus quo* de toda sociedad tradicional. Para la protagonista el departamento de Pilar representa la idea de encierro, de enfado, de molestia, lo cual a su vez esboza la idea contradictoria a las enseñanzas y valores con los que hemos crecido. Ejemplo de estas enseñanzas son los cuentos para niñas/os donde la princesa vive feliz por los siglos de los siglos dentro del castillo. El castillo representa el espacio performativo asignado a la mujer. No obstante la tradición, el espacio dentro del texto adquiere otro significado. El espacio-hogar se desintegra; asimismo, las ideas románticas y normativas del espacio privado configurado para la mujer se ven alterados y trastocados. El espacio privado se violenta y fragmenta; mientras que el espacio público se intenta mantener bajo el disfraz de inamovible.

Las dinámicas de conducta entre Sonatina y Pilar son adversas y diferentes según el espacio donde se encuentren. Dentro de la casa Pilar domina sin piedad a Sonatina y fuera Pilar fomenta la idea del machismo: “[p]orque Pilar es un hombre; si no físicamente, sí como todos ellos. Porque camina y habla y ríe y trabaja como hombre. Y se emborracha como hombre también y piropea a las mujeres como hombre” (*En la tarima* 88). Pilar, como su nombre lo indica es la base estructural de la sociedad, en este caso mexicana. Cabe resaltar que Conde subvierte el género y le otorga a una mujer (aunque en este caso *queer*) el poder. Las dinámicas de poder entre Sonatina y Pilar se

ven alteradas dentro y fuera de la casa. El espacio privado del hogar entonces adquiere una entidad ajena a la que conocemos. Monika Kaup explica, “[f]or cultural geographers and architectural theorists, house forms, the structures of buildings, settlements patterns, and city plans are manifestations of cultural, social, and national character” (361). En este caso la casa representa una manifestación cultural y social naciente *queer* dentro de una sociedad sumamente conservadora. El espacio-casa es habitado por dos mujeres que mantienen una relación de pareja. Este espacio a su vez, intenta imitar la idea del espacio tradicional, el cual mantiene ciertas características y funcionalidades. Kaup añade, “[i]n the United States in particular, the home is more than just a shelter, it is a national institution ...” (361). De igual manera, en México el hogar representa la individualidad y colectividad de los sujetos sociales. Por ejemplo, la ubicación y diseño del espacio habitacional representa el estatus económico y social del ciudadano; conjuntamente, este espacio constituye una performatividad específica. Pilar, reside en unos apartamentos ubicados en Tlatelolco y Sonatina, cuando ve el apartamento de Pilar, queda impresionada, “[s]in embargo, su manera de vivir y ver el mundo sí que eran elegantes; con su departamento todo lleno de antigüedades y objetos de plata, [...] con esos muebles de caoba tan finos y lustrosos. [...] Nunca pensé que una mujer pudiera vivir sola en un departamento tan grande y tan elegante” (*En la tarima* 92). El apartamento de Pilar deja entrever la metáfora de una nación antigua, autoritaria y desgastada; empero, pudiente. De este modo el espacio del departamento representa un sistema binario de poder: dominador-dominado. Lo que a su vez, nos señala a una sociedad y a una nación que está inscrita en un lugar público violentado como lo es Tlatelolco.¹⁰⁹ La autora reproduce el

¹⁰⁹ Tlatelolco representa el movimiento estudiantil de 1968, el cual fue un movimiento social en el que además de estudiantes de la UNAM y del IPN, participaron profesores, intelectuales, amas de casa, obreros

espacio privado como espacio tradicional y al mismo tiempo lo perturba y lo convierte en un espacio público.

Este ‘nuevo’ espacio público se ve irrumpido por nuevas dinámicas de comportamiento, en las cuales, el espacio es definido por las acciones y prácticas sociales y culturales de los ciudadanos. Al igual que en “Viñetas revolucionarias”, Rosina Conde resalta la presencia de la prostitución como función cotidiana de la ciudad. De este modo internaliza los problemas cotidianos de la mujer y desfamiliariza y suvierte las relaciones de pareja. Sonatina es hija de una familia tradicional, pero de escasos recursos económicos; no obstante, la simplicidad de la familia, a ella no le faltaba nada, “[p]ues sí, antes andaba con puros niños popis de la escuela hasta que me metí al talón” (*En la tarima* 88). Lo anterior indica que Sonatina vivía con sus padres e iba a la escuela; empero, quería trabajar para comprarse cosas, “[...] no me hacía falta la lana, pues mis gastos no significaban gran cosa: mis jefes me pagaban la prepa y yo sólo me compraba ropa...” (*En la tarima* 88). El deseo de acumulación de cosas materiales, como la ropa, deja entrever que para la protagonista es relevante la ‘apariencia’ porque de esa manera nos mostramos a los demás. Conde indica, “[...] nos enfrentamos, no solo a un aparato históricamente formulado en relación con lo que las mujeres somos (según los estereotipos: seres irracionales, viscerales, emotivos e incapaces de cargar con nuestra propia conciencia), sino con el papel que debemos jugar en la familia y la sociedad en su conjunto...” (*Quehacer* 17). Y bajo estos estatutos la mujer es incapaz de trabajar y

y profesionistas en la ciudad de México y que fue dispersado el 2 de octubre de 1968 por el gobierno mexicano en la matanza en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco. El hecho fue cometido por el grupo paramilitar denominado *Batallón Olimpia* y el Ejército Mexicano, en contra de una manifestación convocada por el Consejo Nacional de Huelga, órgano directriz del movimiento. Según lo dicho por sí mismo en 1969 y por Luis Echeverría Álvarez, el presunto responsable de la matanza fue el entonces Presidente de la República, Gustavo Díaz Ordaz.

poseer un espacio público inscrito como masculino. Por lo tanto la protagonista tiene que salir del espacio ‘diseñado’ como femenino, en busca de su espacio público diseñado como ‘masculino’ para adquirir su identidad y agencia.

Leticia Sabsay apunta que, “[e]l escenario multicultural signado por las relaciones de inequidad creciente que ha implicado la globalización, atestigua la preeminencia de las luchas por el reconocimiento de las diferencias (sean estas, sexuales, de género, culturales, religiosas, étnicas, etc.)” (68). Esta lucha constante por la diferencia es la que permite a Rosina Conde y a sus protagonistas a estructurar un modelo ‘nuevo’ de identidad femenina; además, le habilita el apoderarse de los espacios públicos y privados. Estos espacios son reconfigurados según las realidades actuales, dentro de las cuales existe una necesidad “[...] de conseguir la equidad de género y de reconocer la legitimidad de algunas otras formas de vivir el género y la sexualidad...” (68). Lo anterior ratifica la existencia de sexualidades cambiantes; por ejemplo, la prostitución ya no es reclusa a la relación de la meretriz femenina con un hombre. La realidad de hoy es que la mujer prostituta busca al mejor postor sin importar el sexo de éste. Y este intercambio de prácticas ya no son reclusas a espacios ocultos o semi-privados. Sonatina conoce a Pilar en este ambiente: “[a] Pilar la conocí en el talón una vez que fui con unas compañeras a Los Veintes, porque decían que allí había rucas que pagaban mejor que los chavos” (*En la tarima* 89). No sólo conoce a Pilar en un espacio público masculino, sino que exterioriza que la mujer paga más que el hombre, acreditando a la mujer como sujeto social próspero. En el texto el sistema binario de poder es invertido y la mujer adquiere un lugar y autocracia. Pilar se encarga de emular la idea de la funcionalidad masculina, adoptando su postura de hombre tanto en el hogar como en los espacios públicos. Por

ejemplo, en el restaurante Sonatina dice, “[p]or otra parte, yo sé que le complace chiquearme y sugerirme y aconsejarme qué comer. Además le gusta sentirse como mi protectora y yo la dejo” (*En la tarima* 90). Lo anterior contrapone lo dicho por Sabsay, la lucha de género en este caso no se dio para crear la diferencia entre hombre y mujer, sino para perpetuar el continuum del patriarcado entre mujeres. Y con ello se logra re-edificar ‘nuevos’ espacios y reasignar las funcionalidades de estos.

Continuando este orden de ideas, Monika Kaup señala que en la literatura Chicana, la casa, como entidad física funciona, “[...] as the master methapor for the construction of identity” (363). Y esta metáfora representa la transición del nacionalismo Chicano heroico a la realidad del Chicano/a actual (363), en la cual se cambia la posesión de la tierra por la posesión de la casa. Si parto de este precepto, puedo sugerir que dentro de la narrativa de Rosina Conde acontece algo similar: la idea de poseer una casa o en el caso del texto un departamento ubicado en una de las áreas históricas de la Ciudad de México, encarna el reordenamiento espacial y metaforiza un complejo proceso de reconfiguración de identidades políticas, sociales, culturales y sexuales. Ahí la mujer y la mujer ‘*queer*’ comparten espacios y erigen *inter*-espacios, en los cuales se recrean nuevas conductas sociales. De este modo se materializan otras formas y espacios públicos dentro de los espacios previos, donde sus funcionalidades superan las ideas arcaicas de la sociedad tradicional. Por ejemplo, el espacio ‘masculino’ no deja de pertenecer al hombre; empero, la mujer también incursiona en él y así la autora logra descontextualizar la marginalización de la mujer. La mujer al entrar en estos ‘nuevos’ espacios logra reflexionar sobre lo que es lo femenino y rompe los estereotipos y etiquetas impuestas de

la mujer como ser inferior, esto se puede apreciar cuando Sonatina relata el episodio del elevador y dos sujetos intentan atacarla,

Una vez llegamos en la madrugada al edificio de su departamento, nos siguieron dos chavos hasta el elevador. [...] Entonces uno sacó una manopla y empezó a jugar con ella, [...] El otro nada más soltó una risita [...] Yo me quedé helada pero Pilar, nada cobarde, sacó la navaja de botón que carga siempre [...] –Nos van a chingar –les dijo con voz grave-; pero del navajazo, de menos uno no se escapa. (*En la tarima* 93)

La cita presenta que Pilar, al emular al hombre, adquiere su autonomía y de este modo puede resguardarse a ella misma y a su pareja. Es necesario despuntar que esta ratificación femenina acontece dentro del espacio privado del elevador; el cual a su vez es un espacio público. Esto propone que los espacios son sitios habitados por sujetos sociales los cuales se definen por sus acciones y no por la división genérica impuesta.

Rosina Conde no sólo problematiza el espacio del hogar, también expone el espacio público del trabajo: la oficina donde trabaja Pilar. Este geositio está representado bajo el disfraz de inamovible y tradicional. Al ser Pilar la idea masculina de la mujer no logra romper con esta imposición ya que es incapaz de mostrar su identidad femenina y su sexualidad completamente: “[l]a primera bronca que tuve con Pilar fue [...] en su oficina...” (*En la tarima* 91). La cita expone una situación bifurcada: por un lado es una mujer que tiene como pareja a otra mujer; sin embargo, no acepta su sexualidad ante sus ‘iguales’ que son los compañeros de trabajo. Y por otro lado, Pilar al ser especialista agrónoma incurre en un trabajo generalmente perteneciente al hombre pero, de igual modo, no logra reafirmar su identidad masculina ni femenina. Pilar coexiste entre

espacios privados y públicos los cuales son tensionados por su sexualidad *queer*. A esto Silva Rodríguez apunta que “[l]a división de lo público y privado está mediada por una articulación disimétrica donde lo valorado socialmente pertenece al espacio público y se le adjudica al varón; por lo contrario, lo no valorado compete al espacio privado y es adjudicado a la mujer” (143). Siguiendo el pensamiento de Silva Rodríguez se observa que Rosina Conde presenta a sus personajes: primero, Sonatina, mujer femenina sin educación vive encerrada en un espacio privado. Sin embargo, trabaja en la calle Insurgentes como meretriz y debido a su trabajo no alcanza la valorización identitaria, aunque sí logra su visibilidad. Segundo, Pilar se desenvuelve dentro de una atmósfera gubernamental, trabaja en una oficina de ingenieros agrónomos y se traslada del área urbana a la rural con desenvoltura. No obstante, que trabaja en un espacio público no alcanza la valorización de poder, debido a que se limita a emular la conducta masculina; empero, sí logra cierta movilidad social y cierta independencia. Y tercero, Meche, es una mujer educada, “[...] era una economista que había crecido en los multifamiliares; una de tantas que estudiaron gracias a que la UNAM costaba doscientos pesos al año. [...] Pilar se prendió desde el principio porque para ella era toda una mujer: dinámica, activista, inteligente, profesionista, vanguardista y no sé qué tantos adjetivos más (*En la tarima* 95). Meche representa la valorización y grado de competencia de la que habla Silva Rodríguez, como su nombre lo indica Meche, metiche: entrometido (algo que va en medio), representa ambos personajes por un lado es lo femenino de Sonatina y por otro lado es lo masculino de Pilar. Igualmente Meche se puede percibir como diminutivo de Mercedes, que significa ‘merced’, lo cual dentro del texto se puede avizorar como que Meche está a disposición de ambas personajes.

A consecuencia de esta interposición de identidades y espacios se crea una tensión espacial dentro del texto, Pilar no puede interactuar públicamente con Sonatina porque representa a la mujer ‘sumisa, conformista, mexicana’ y por lo tanto la encierra en el espacio constreñido al hogar. Y de esta manera reproduce la idea tradicional de matrimonio. Asimismo, Pilar quiere tener una esposa para poder reproducir las dicotomías de poder, las cuales no logra romper. Y este fracaso se debe a que Pilar no puede enfrentarse o tener una relación con Meche, para no perder su *estatus quo*, “[...] ella nunca podría vivir con alguien tan imponente como ella, porque, entonces, ya no tendría a quién proteger. Y a Pilar le encanta proteger; [...] así sea a sus amigos, para demostrar que ella puede tanto o más que ninguno” (*En la tarima* 99). La autora deja ver una interacción entre espacios públicos y privados por medio de las interacciones de sus personajes, de esta manera edifica pequeños espacios entre ellos para descontextualizar el territorio nacional, el cual se ve cada vez más empujado, “[...] las semanas pasaron rápidas y lentas a la vez. La casa cada día se volvía más pequeña y empecé a hablar sola; a pedirle a la Plaza de las Tres Culturas que subiera a darle amplitud a mi cuarto” (*En la tarima* 104). La casa representa el espacio y la nación restringida a una hegemonía que insiste en borrarla y la Plaza es la memoria colectiva que se encarga de reestablecer a este espacio como un geosito: visible, violentado pero no silenciado. Conde no sólo trasmuta el concepto de familia, sino que rompe los esquemas urbanos para construir espacios que permitan contar la Historia y a partir de ella edificar la nueva memoria colectiva de la mujer y la nueva subjetividad *queer* que cohabitan a la par con el resto de la población mexicana.

4.8 A modo de conclusión: *despojos*, reciclaje y voces

Emma Pérez y Rosina Conde se dan a la tarea de recuperar y re-edificar los espacios que conforman la nación en ambos lados de la frontera México- Estados Unidos. Emma Pérez descombra los espacios de las ciudades que conforman la línea divisoria en territorio estadounidense: el área rural de Texas y el área urbana de los Ángeles. Y al ir *despojando* a estos espacios urbanos y rurales de las percepciones hegemónicas, va destapando y re-escribiendo la historia de una comunidad silenciada. Pérez logra establecer una relación con su presente, su pasado y sus orígenes, conciliando así una identidad mexicoamericana. Emma Pérez retrata el espacio de la frontera física y metafórica, como un paisaje imaginario, en el cual la distancia no se percibe tangible y se *despoja* de la realidad para poder liberar su sexualidad. De este modo, Pérez no sólo interactúa entre espacios físicos e imaginados, sino que instituye nuevos sitios de contacto. Estas ‘nuevas’ zonas permiten la inclusión de una identidad fluida, la cual representa la memoria individual y colectiva de la comunidad Chicana.

Por su parte, Rosina Conde *recicla* las estructuras hegemónicas y las subvierte para crear nuevos parámetros de conducta, los cuales representan las funcionalidades tanto tradicionales como alteradas de la mujer, de la comunidad *queer* y de los grupos marginados. Estos sujetos sociales cohabitan los espacios públicos y privados de todo el territorio nacional. Conde *despoja* a la nación de un centralismo abigarrado. Y resomantiza el concepto de nación, a una nación transformable a lo largo del territorio nacional. Así, los fronterizos, como los sureños y los del centro forman parte de la identidad del mexicano como un ‘todo’. Rosina Conde *despoja* primero al espacio privado de su intimidad para exteriorizar las complejas dinámicas que ahí coexisten

luego, al espacio público de su visibilidad para desenmarañar la realidad de una nación globalizada, desgastada y decrecida. La autora con esta estrategia de *despojo* se concentra en oír y re-escribir la historia de las mujeres y la comunidad *queer*. Ambas autoras rescatan y re-escriben la memoria individual y colectiva de comunidades que han estado ocultas tras los discursos hegemónicos a través de los tiempos.

CAPÍTULO CINCO

Conclusión: todo ha sido una memoria entre los *fences*

*Libro, cuando te cierro
abro la vida.
Escucho
entrecortados gritos
en los puertos.*

Pablo Neruda, "Oda al libro (I)"

"Una imagen inscrita para siempre sobre la piel de la realidad"

Beatriz Preciado (300)

5.1 Reflexionando: encontrando fragmentos y reconstruyendo caminos

Al comienzo de este proyecto mi mente divagaba con la idea de usar metafóricamente a la cebolla, me imaginaba ir quitando cada capa de ésta hasta llegar al centro de ella y descubrir ese sabor medio dulce, por qué es dulce, en realidad no sé el motivo, pero así es. Entonces pensaba en las lecturas, a simple vista: eran dos textos con historias que me gustaron por diferentes razones, estas lecturas me causaron emociones íntimas muy fuertes. Al leer los textos era como ir leyendo y escuchando a la vez la historia de mi abuela, de mi madre, de mis hermanas y de mis amigas. El tiempo en ambas narrativas no es lineal, es como ir en círculos y entre ellos, quiero decir: ir del pasado al presente imaginando el futuro a través de recuerdos, fotografías, espacios y voces. De igual manera escucho las historias de casa, atemporales porque ya mi abuela no se acuerda de las fechas o simplemente porque éstas no son relevantes. La novela *Gulf Dreams* y el texto *En la tarima* se convirtieron en mi cebolla metafórica, la cual necesitaba ser dragada de sus pesadas capas para poder llegar al texto mismo. Al iniciar este estudio en mi mente se dibujaban las ideas casi precisas de lo que creía se entrelazaban entre los textos de Rosina Conde y Emma Pérez. Sin embargo, a lo largo de

la investigación se fueron destapando un sinfín de dudas y complejidades. La idea central del estudio se basa en tres conceptos: cuerpo, lengua y espacio dentro de las dos narrativas. Los textos son productos de dos culturas y entidades unidas por el espacio pero distintas en cuestión de etnia: la fronteriza y la Chicana.

Asimismo, las dos autoras escriben desde un padecimiento social que les atañe de manera directa o indirecta. Estas mujeres autoras al escribir hacen audibles las voces de los/as ausentes, ante este pensamiento Joanne Frye explica, “We need fictions that interact more immediately with our own social context, fictions that make claim to speak of the world as we might experience it in the present...” (7). Estas ficciones o realidades son representadas por medio de la diversidad de los personajes de los textos. De igual modo esta polifonía hace que los textos se conviertan en las memorias individuales de los espacios compartidos por los textos y las historias. Continuando este orden de ideas, Heriberto Yépez apunta sobre los cuentos de Bradbury: “Creo que en los cuentos no sólo se manifiesta la vida consciente e inconsciente de los individuos, sino también, por atrofia, la ‘Historia’ visible e invisible de las culturas que los procrearon” (21). Trasfiriendo este pensamiento a los textos aquí analizados se puede desprender la idea de que las vivencias de los personajes son parte del pasado y del presente histórico de la zona fronteriza norte entre México y los Estados Unidos.

Al ser parte de la Historia, la mujer escribe para narrar su testimonio y edificar una representación que la constituya de manera ‘real’. Rosina Conde indica, “[...] me gusta mucho el manejo anisocrónico de los textos, es decir discursos que van y vienen del presente al pasado y viceversa, a partir de los recuerdos y *flashbacks*, sobre todo cuando son las personajes las que cuentan su historia a la manera de una charla o flujo de

conciencia” (*Quehacer* 165). Al ser la mujer la que narra sus experiencias a modo de conversación se depende de lo que se alcanza a recordar sin importar el cuándo, “seguimos el orden que nos dicta la memoria” (*Quehacer* 165) y se va contando e hilando las memorias hasta tener el evento completo de lo que se quiere decir. Esto significa entonces que los dos textos estudiados se narran a voces, las cuales pertenecen a un pasado colectivo de un espacio y tiempo en específico y se cuentan por medio de voces individuales. Con esto, las autoras logran mostrar la realidad que perciben en el mundo moderno que habitan y denuncian la existencia de los padecimientos que sufren como parte del devenir cotidiano. Ambas escritoras, al escribir, desautorizan, exponen, impugnan y deconstruyen el discurso masculino. De esta manera logran adscribirse una subjetividad que las represente de manera ‘auténtica’. Agregando a este orden de ideas María Elena Olivera señala, “[l]a escritura lésbica de disidencia sexogenérica es un acto simbólico de política que se opone, desde su configuración y a través de las personajes, al biopoder [...] expresado cotidianamente en el heteropatriarcado dominante...” (15). La subjetividad de ambas narrativas expresan de manera indirecta y directa no sólo este acto simbólico de oposición, sino que además se empoderan del discurso y narran en voz ‘alta’ su(s) historia(s).¹¹⁰

5.2 Las literaturas: fronteriza-Chicana

Como se ha revisado a lo largo de este estudio, podemos decir que la narrativa escrita por mujeres fronterizas y Chicanas representa las experiencias personales y colectivas de las mujeres que habitan el espacio fronterizo. El inicio de la narrativa Chicana y fronteriza se da debido a la necesidad de visibilizar los eventos que

¹¹⁰ Para la autora Olivera la escritura significa: “disidencia sexogenérica es la narrativa femenina” (15).

acontecieron los Chicanos/as desde mitad de los años 60 y los fronterizos/as a partir de los años 80, Mary Helen Ponce explica:

[1] mayor parte de la literatura chicana es regional y durante los ochenta esto se ve reflejado en muchas obras, sobre todo en la literatura fronteriza [...] expresa lo universal, como la migración, el desplazamiento, el choque cultural y lo particular, [...] el racismo, la burocracia, el desempleo, la falta de inglés, o sea, todo aquello que ocurre a diario en esa zona. (110)

Lo anterior deja entrever que el escritor masculino es el que abrió la brecha para que estas narrativas surgieran y las voces de la comunidad Chicana y fronteriza se hicieran escuchar. Empero, este surgimiento de textos no daba cabida a la voz y representación ‘real’ de las mujeres. Y como respuesta a la ausencia de la voz de la mujer Ponce nos dice:

En esta época surgió una generación de escritoras chicanas educadas, de clase trabajadora, con posibilidades de publicar gracias al ámbito académico. Bajo la influencia del movimiento feminista, las chicanas [...] comenzaron a articular en la literatura sus sentimientos y resentimientos en torno al patriarcado, la sexualidad y la liberación femenina. (111)

Esta narrativa femenina no propone soluciones a la problemática social que padece el espacio físico real como el imaginado; sin embargo, cuestiona al orden establecido y exhibe la realidad, pasada y actual desde una perspectiva femenina, acontecida en dichos espacios. Escritoras Chicanas como Bertha Ornelas, Gina Valdés, Ana Castillo o Sandra Cisneros, y escritoras fronterizas como Micaela Solís, Rosario Sanmiguel, Dolores Dorantes o Estela Alicia López Lomas son ejemplos de escritoras que han abierto la

ventana para las voces de la frontera en ambos países a través de sus obras. La mujer autora, al ejercer el acto escritural, fragmenta al discurso patriarcal y al hacerlo nos alienta a reflexionar acerca de la alienación tanto del hombre como de la mujer ante una sociedad moderna. Ahora bien, no sólo se da la ficción escrita por la mujer, también surgen las escritoras académicas que empiezan a generar teorías adscritas a su condición de ‘ser’ mujer y de ser mujeres *queer*. Letradas como lo son Gloria Anzaldúa, Cherríe Moraga o Chela Sandoval nos acercan a reflexiones teóricas que de alguna manera explican la funcionalidad de las políticas y biopolíticas en las que vivimos. Asimismo las académicas feministas como lo son Norma Cantú, Tey Diana Rebolledo o María Herrera Sobek también nos hacen pensar en la relevancia de la participación y voz de la mujer en la Historia. Conjuntamente críticas como María Socorro Tabuenca, María Elena Olivares o Francesca Gargallo nos invitan a discurrir sobre las mismas temáticas pero concernientes al lado mexicano y latinoamericano.

5.3 Pensamientos en letras, *cuero*, *lengua* y espacio: el centro de la cebolla

La novela *Gulf Dreams* y el texto *En la tarima* son narrativas de mujeres y otras voces minoritarias *queer* que nos cuentan desde sus pronunciamientos sus historias. Ambos textos parecen como si fueran relatos sacados de un *bildungsroman* donde los personajes al ir narrando van creciendo y con ello van madurando hasta alcanzar una conciencia. Estos relatos van inyectados de experiencias y elementos ambientales y sociales que atañen al desarrollo de los sujetos sociales dentro del texto. Estos personajes al adquirir una conciencia social, política e identitaria se liberan o se *despojan* de lo aprendido y con ello edifican nuevas subjetividades y representaciones, las cuales dialogan entre sí. El personaje central, de la novela de Emma Pérez, ‘la protagonista’ y

Sonatina, personaje de *En la tarima* de Rosina Conde, son mujeres que nos hablan desde una memoria mínima como plataforma para exhibir las vicisitudes de sus vidas. Esta narración funciona de dos maneras: primero como crónica de los hechos dentro de un tiempo histórico y espacio determinado y segundo, como una búsqueda constante del ‘yo’ mujer y del ‘yo’ mujer *queer*. Estos personajes femeninos y *queer* se enfrentan a los problemas que padece la sociedad moderna: la violencia, la discriminación genérica, la prostitución, la soledad y el encierro entre otros. Del mismo modo tanto la ‘protagonista’ como Sonatina y los personajes de “Viñetas revolucionarias” intentan apoderarse de las riendas de su existencia y con ellos obtener su autonomía. Conjuntamente estas personajes y personajes pretenden liberar su erotismo a través de reivindicar el deseo femenino y *queer*, por medio de una sexualidad desvinculada a toda normativa patriarcal. Es relevante señalar que estos personajes padecen un tipo de ‘desencanto’ social y político, lo cual se puede transferir a la situación de la mujer Chicana y fronteriza como a los grupos LGBTII que viven marginalizados en un sistema heteropatriarcal.

Ante el yugo del régimen hegemónico, las escritoras Emma Pérez y Rosina Conde buscan la representación ‘real’ de la mujer y todas sus posibles representaciones heterosexuales como *queer* y con ello entender el ‘tiempo’ y ‘espacio’ en el que viven. La escritura entonces funciona como la herramienta para cuestionar y reflexionar lo que mencionado antes por Bethsabé Huamán Andía: “las múltiples implicancias de la realidad”; de esta manera, dejan ver que sus vidas y acciones no son vacías o inútiles, sino lo contrario son la lucha y oposición a las políticas patriarcales. Los personajes femeninos como *queer* de los textos se posicionan de su(s) voz(ces) para revisar sus vidas, las cuales dentro del texto no pertenecen a la mujer ‘sierva’ o al sujeto social

silenciado, sino son las voces de los sujetos sociales modernos que trabajan, que escriben y que edifican su memoria e identidad propia. Estas voces se *despojan* de lo aprendido a través de los años, se desnudan de valores hegemónicos y de deseos ajenos para crearse a sí mismas. Al romper con lo establecido se da la oportunidad de generar ideologías y diálogos ‘nuevos’, los cuales podrían ofrecer alternativas para aliviar los padecimientos de la sociedad globalizada en la que vivimos.

Entonces el ‘centro’ de la cebolla representa la liberación del cuerpo, de la lengua y el empoderamiento del espacio a través del cuestionamiento del papel de la mujer por la mujer misma. Las autoras al concederles las voces a sus personajes y personajes *queer* subvierten la idea mimética tradicional en cuanto a las representaciones masculinas de estos. Igualmente al desarticular el discurso de los hombres se da paso a que surjan otras voces de identidades múltiples que han sido silenciadas a través de la Historia. Por ejemplo la protagonista dentro de *Gulf Dreams* dice: “[d]aily, I’m remember, I have no right to love as I love. I live in a place that ruptures and negates this practice. Don’t misunderstand me, even when I’m told to hide from public, to meet only in unlit rooms where you can’t see us, I’m defiant” (*Gulf* 73). La protagonista deja claro que a pesar de que se le intenta callar y ocultar, ella no está dispuesta a acatar lo que la sociedad le exige. De igual forma Sonatina decide quedarse con Pilar, “[...] todo se ha convertido en una lucha para ver quién domina a quién” (*En la tarima* 107). Igual que la protagonista, Sonatina no está dispuesta a quedarse de manera pasiva y se enfrenta a Pilar y con ello a la sociedad tradicional.

Las personajes y personajes al rebelarse no sólo recuperan su voz, sino también se apoderan de sus cuerpos. Referente al cuerpo Tey Diana Rebolledo indica: “As stated, a

clear taboo for women is to speak or write publicly about the realistic, everyday functions of the female body, including menstruation, lactation, sexual responses, and the way in which women prevent pregnancies” (*Panchita* 159). Empero, el tabú impuesto a la mujer de hablar desde y de su cuerpo, las autoras Emma Pérez y Rosina Conde rompen con él y sus personajes hablan y escriben desde sus cuerpos. La protagonista en *Gulf Dreams* desde el inicio de la novela nos habla de su deseo sexual por otra mujer; asimismo, nos cuenta cómo su cuerpo se va trastocando de niña a mujer de manera explícita. Incluso nos relata cómo se corta el vello púbico como acto de rebelión para no ser percibida por los demás como una mujer lista para procrear. Por otra parte los personajes de “Viñetas revolucionarias” también nos hablan desde sus cuerpos, los cuales ocultan o disfrazan para satisfacer las fantasías y deseos sexuales de sus clientes. El cuerpo como ente en los dos textos se convierte en el depositario de las intencionalidades de las autoras para exhibir las prácticas sociales hipócritas de las comunidades conservadoras en las que cohabitan. Entonces, se escribe desde el discurso del cuerpo y se destapa la diversidad sexual que concurre, la cual ha sido invisibilizada por el poder heteropatriarcal. Paralelamente, Biruté Ciplijauskaitė apunta, “La novela con énfasis en lo sexual escrita por mujeres tiene algunas características específicas. Se escribe no para excitar la imaginación erótica, sino para dar cuenta plenaria de la mujer” (166). La mujer se percibe a ella misma como dueña de su deseo y de su sexualidad. Esto permite que las autoras usen al cuerpo como papel para inscribir el proceso de conciencia y la autoreafirmación de esta sexualidad.

Una vez empoderadas del cuerpo y del acto escritural, Emma Pérez y Rosina Conde usan su *lengua* para recrear discursos que sirvan de lazos entre lo que se dice y no

se dice en los textos. El lenguaje se acomoda al discurso del cuerpo, el cual construye su propio mecanismo de poder y de esta manera edifica una funcionalidad y sexualidad independiente. El discurso femenino entonces adquiere agencia y una performatividad autónoma. La *lengua* se libera y de este modo las mujeres se convierten en lo que Rebolledo define como “andariegas” o ‘*malportadas*’: la mujer que dice lo que piensa. Continuando con este orden de ideas, Rita Urquijo-Ruiz agrega: “I defined *hocicona* as a woman who speaks without restraints when challenging the exploitation of her people” (107). Otra vez la mujer habla desde su *sitio y lengua* para “rechazar de este modo la ideología colonial existente” (107).¹¹¹ Las autoras por medio de las voces de las personajes y personajes de los textos logran fragmentar el discurso oficial y con ello subvierten el lenguaje masculino para poder identificarse y representarse a sí mismas. Al mismo tiempo al hablar desde su *lengua* se logra lo que Anzaldúa indica: “[...] I will have my voice: Indian, Spanish, white. I will have my serpent’s tongue –my woman’s voice, my sexual voice, my poet’s voice. I will overcome the tradition of silence” (*Borderlands* 59). Siguiendo este pensamiento se puede entender cómo Emma Pérez y Rosina Conde rearticulan el discurso masculino para romper el silencio, con lo cual se liberalizan las voces femeninas y de la comunidad LGBTII que residen en la zona fronteriza aquí analizada.

Las autoras se abren paso entre las voces de los hombres y nos narran sus vicisitudes cotidianas desde el espacio fronterizo norte. De este modo se marca el *locus* de enunciación de las narrativas. Este espacio divisorio entre México y los Estados Unidos se rizomatiza creando espacios entre los espacio, conexiones entre conexiones en las cuales se germina una hibridación cultural, política y social. Esto, a su vez, muestra la

¹¹¹ La ideología colonial de la que habla Urquijo-Ruiz se refiere a la ideología hegemónica patriarcal.

pluralidad y complejidad de los ciudadanos que cohabitan en esos multi-espacios. De igual forma las escritoras señalan el funcionamiento de estos espacios y su transitividad a través del tiempo. Por ejemplo, Emma Pérez escribe desde dos tipos de espacios: el espacio imaginado, el cual representa el espacio de la sexualidad. Y el espacio real, el cual funciona como el espacio público como la escuela o la ciudad de Los Ángeles, California, estos espacios físicos encarnan traumas a causa de la violencia y de actos inicuos contra la mujer y la comunidad LGBTII. A la par, Rosina Conde escribe desde el territorio mexicano dejando ver al espacio-nación y espacio-fronterizo como geositos umbrosos que pueden percibirse como fragmentados y sin identidad. Esta fragmentación y borramiento es el resultado de ciudades caóticas y globalizadas como lo son la ciudad de México y Tijuana. El espacio urbano en los textos, entonces, simboliza la modernidad y sus consecuencias: no hay unidad entre sus sujetos urbanos y sus instituciones hegemónicas. Los espacios dentro de las narrativas muestran una marginalización de la sociedad, además estos espacios funcionan para crear una conciencia identificadora con el lector y de esta manera se logra revelar la problemática política y socioeconómica que sobrellevan las ciudades fronterizas a lo largo de la frontera norte.

5.4 Proyecciones finales

Después de analizar estos dos textos me doy cuenta de la relevancia de este tipo de estudio, las mujeres y las mujeres autoras fronterizas y Chicanas han logrado crear un espacio y una subjetividad autónoma donde se representan a sí mismas con identidades y sexualidades múltiples y con ideologías complejas. El acto escritural, de Emma Pérez y Rosina Conde, es un acto de resistencia al olvido, al silencio y a la ausencia de la representación femenina. Es una apertura para el discurso femenino de nuevas

generaciones. Este acto de indocilidad ofrece una plataforma para que escritoras como Ana I. Flores, Cathy Arrellano o Adelina Anthony y otras continúen el legado de Gloria Anzaldúa, “Something pulsates in my body, a luminous thin thing that grows thicker everyday. Its presence never leaves me. I am never alone. That which abides: my vigilance, my thousands sleepless serpent eyes blinking in the night, forever open. And I am not afraid” (*Borderlands* 51), la liberación total de la voz y memoria femenina y *queer*. Las narrativas examinadas muestran la revalorización de la mujer y de la comunidad *queer* a través de la palabra: la palabra de la mujer autora. Para finalizar, sólo me queda decir que este estudio me brinda las herramientas para seguir escombrando y reflexionando sobre lo que necesitamos hacer para *despojarnos* de prejuicios e ideologías que no funcionan. Y de este modo desaprender lo aprendido y empezar a reedificarnos como sujetos sociales autónomos dentro de sociedades que sean incluyentes y tangibles para todo ciudadano. Además este tipo de análisis deja ver que la presencia y la representación propias de la mujer y la comunidad LGTBII funcionan como vehículo de resistencia ante lo impuesto a través de representaciones masculinas hegemónicas.

Bibliografía

- Acosta, Oscar Zeta. *The Autobiography of a Brown Buffalo*. New York: Vintage Books, 1989. Print.
- Aldaco, Guadalupe Beatriz. "El discurso de la identidad a través del fenómeno de la frontera, Sonora, siglo XIX." *Literatura fronteriza de acá y de allá: Encuentro binacional*. Comp. Guadalupe Beatriz Aldaco. Sonora: Instituto Sonorense de Cultura, 1994. 51-64. Print.
- Alfarache, Ángela. *Identidades lésbicas y cultura feminista*. México: Plaza y Valdés, S.A. de C.V., 2003. Print.
- Amorós, Celia. "Violencia contra las mujeres y pactos patriarcales." *Violencia y sociedad patriarcal*. Comp. Virginia Maquieira y Cristina Sánchez. Madrid: Editorial Pablo Iglesias, 1990. 39-53. Print.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso, 2006. Print.
- Anzaldúa, Gloria. "Border Arte: Nepantla, el lugar de la Frontera." *The Gloria Anzaldúa Reader*. Ed. AnaLouise Keating. Durham: Duke UP, 2009. 176-186. Print.
- _____. *Borderlands/ La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco, Ca: Aunt Lute Books, 1987. Print.
- _____. "En Rapport, In Opposition: Cobrando cuentas a las nuestras." *The Gloria Anzaldúa Reader*. Ed. AnaLouise Keating. Durham: Duke UP, 2009. 176-186. Print.
- _____. "The New Mestiza Nation: A Multicultural Movement." *The Gloria Anzaldúa*

- Reader*. Ed. AnaLouise Keating. Durham: Duke U P, 2009. 203-216. Print.
- Arredondo F, Gabriela. "Chicana Feminisms at the Crossroads; Disruptions in Dialogue." *A Critical Reader Chicana Feminisms*. Ed. By Gabriela F Arredondo, Aída Hurtado, Norma Klahn, Olga Nájera-Ramírez, and Patricia Zavella. Durham: Duke Press, 2003. 1-18. Print.
- Arrizón, Alicia. *Latina Performance Traversing the Stage*. Indianapolis: Indiana U P, 1999. Print.
- _____. *Queering Mestizaje: Transculturation and Performance*. Ann Arbor: The U of Michigan P, 2006. Print.
- Arroyo Pizarro, Yolanda. *Historias para morderte los labios*. Puerto Rico: Editorial Pasadizo, 2009. Print.
- Austin, John. *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford U P, 1962. Print.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination Four Essays*. Ed. Michael Holquist Austin: Texas, 1981. Print.
- _____. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Trad. Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989. Print.
- Barthes, Roland. "Semiology of the Urban." *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. Ed. Neil Leach. New York: Routledge, 1997. 165-172. Print.
- Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Trad. E. Benarroch. Madrid: Cátedra, 2008. Print.
- Beavoir, Simone de. *The Second Sex*. Trans. H.M. Parshley. New York: Vintage Books, 1989. Print.
- Berumen, Humberto. "El cuento entre los bárbaros del norte (1980-1992)." *Literatura fronteriza de acá y de allá: Encuentro binacional*. Comp. Guadalupe Beatriz

- Aldaco. Sonora: Instituto Sonorense de Cultura, 1994. 93-118. Print.
- Bhabha, Homi K. "DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation." *Nation and Narration*. Ed. Homi K. Bhabha. New York: Routledge, 1993. 291-322. Print.
- _____. *El lugar de la cultura*. Trans. César Aira. 1994. Buenos Aires: Manantial, 2002. Print.
- _____. "Narrating the Nation." Ed. Homi Bhabha. *Nation and Narration*. New York: Routledge, 1993. 1-7. Print.
- _____. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994. Print.
- Blanco-Cano, Rosana., and Urquijo-Ruiz, Rita. "Transnational Transgressions: Multidisciplinary Approaches to Global Mexican Cultural Productions." *Global Mexican Cultural Productions*. Ed. Rosana Blanco-Cano and Rita Urquijo-Ruiz. New York: Palgrave, 2011. 1-16. Print.
- Brito, Aristeo. *The Devil in Texas*. Tempe: Bilingual Press, 2003. Print.
- Bruce-Novoa, Juan. *La literatura Chicana a través de sus autores*. Trad. Stella Mastrangelo. México: Siglo XXI Editores, 1999. Print.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter*. New York: Routledge, 1993. Print.
- _____. *Deshacer el género*. Trad. Patricia Soley-Beltran. México: Paidós, 2006. Print.
- _____. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Trad. María Antonia Muñoz. México: Paidós, 2007. Print.
- _____. *Lenguaje, poder e identidad*. Trad. Javier Sáez and Beatriz Preciado. Madrid: Editorial Síntesis, 2009. Print.
- _____. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004. Print.

- _____. "Variations on Sex and Gender: Beauvoir, Wittig, Foucault." *The Judith Butler Reader*. Ed. By Sara Salih. Massachusetts: Blackwell Publishing, 2004. 21-38. Print.
- _____. *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Trad. Fermín Rodríguez. México: Paidós, 2006. Print.
- Buttafuoco, Annarita. "Historia y memoria de sí: Feminismo e investigación histórica en Italia." *Feminismo y teoría del discurso*. Ed. Giulia Colaizzi. Cátedra: Madrid, 1990. 45-63. Print.
- Cabeza de Baca, Fabiola. *We Fed Them Cactus*. Albuquerque: U of New Mexico P, 1994. Print.
- Campobello, Nellie. *Cartucho*. México: Ediciones Era, 2001. Print.
- Carretero Rangel, Reyna., and León Vega, Emma. *Indigencia trashumante: despojo y búsqueda de sentido en un mundo sin lugar*. México: UNAM, 2009. Print.
- Carrillo Rowe, Aimee. *Power Lines on the Subject of Feminist Alliances*. United States: Duke U P, 2008. Print.
- Case, Sue-Ellen. "Seduced and Abandoned: Chicanas and Lesbians in Representation." *Negotiating Performance Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America*. Ed. Diana Taylor and Juan Villegas. Durham: Duke U P, 1994. 88-101. Print.
- Castellanos, Rosario. *Mujer que sabe latín...* México: Fondo de Cultura Económica, 2012. Print.
- Castillo, Debra., and Tabuenca, María Socorro. Ed. *Border Women Writing from la frontera*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2002. Print.

- Cernuda, Luis. *Prosa completa*. Barcelona: Barral, 1975. Print.
- Ciplijauskaitė, Birutė. *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1988. Print.
- Cisneros, Sandra. *The House on Mango Street*. New York: Vintage Books, 1991. Print.
- _____. *Woman Hollering Creek*. New York: Vintage Books, 1992. Print.
- Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa." Trans. Keith Cohen and Paula Cohen. *The Signs Reader Women, Gender and Scholarship*. Ed. Elizabeth Abel and Emily K. Abel. Chicago: The U of Chicago P, 1983. 279-297. Print.
- Clark, Cheryl. "Lesbianism: an Act of Resistance." *This Bridge Called My Back. Writings by Radical Women of Color*. Ed. Gloria Anzaldúa and Cherríe Moraga. New York: Women of Color Press, 1983. 128-137. Print.
- Conde, Rosina. *En la tarima*. México: Literatura, 2001. Print.
- _____. *Quehacer artístico y cultural*. Tijuana: Conaculta, 2011. Print.
- Conway, Jill K., Bourque, Susan C., and Scott Joan W. "El concepto de género." *El género: La construcción cultural de la diferencia sexual*. Comp. Marta Lamas. México: Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 1996. 21-33. Print.
- Córdoba García, David. "Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad." *Teoría queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Ed. David Córdoba, Javier Sáez y Paco Vidarte. Madrid: Egales, 2005. 21-66. Print.
- Cota-Cárdenas, Margarita. *Marchitas de Mayo (Sones Pa'l Pueblo)*. Phoenix: Independent Chicana Press, 2005. Print.

- _____. *Puppet A Chicano Novela*. Albuquerque: U of New Mexico P, 2000. Print.
- Crosthwaite, Luis Humberto. *Instrucciones para cruzar la frontera*. México: Joaquín Mortiz, 2002. Print.
- Danielson T., Marivel. *Homecoming Queers: Desire and Difference in Chicana Latina Cultural Production*. New Jersey: Rutgers U P, 2009. Print.
- Darío, Rubén. *Antología poética*. Madrid: Edaf, 1981. 39-41. Print.
- Domecq, Brianda. *Mujer que publica...mujer pública: ensayos sobre literatura femenina*. México: Editorial Diana, 1994. Print.
- Dorantes, Dolores. *Sexopurosexoveloz and septiembre: a bilingual edition*. Trans. Jen Hofer. Denver: Counterpath Press, 2008. Print.
- Fiocchetto, Rosanna. *La amante celeste*. Madrid: Estro Editrice, 1987. Print.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad Vol I y II*. Trad. Martí Soler. México: Siglo XXI Editores, 2005. Print.
- Fregoso, Rosa Linda. *Mexicana Encounters: The Making of Social Identities on the Borderlands*. Berkeley: U of California P, 2003. Print.
- _____. "Re-Imagining Chicana Urban Identities in the Public Sphere, Cool Chuca Style." *Between Woman and Nation Nationalism, Transnational Feminisms, and the State*. Ed. Caren Kaplan, Norma Alarcón, and Mino Moallem. Durham: Duke U P, 1999. 72-91. Print.
- Frye, Joanne. *Living Stories/Telling Lives. Women and the Novel in Contemporary Experience*. Ann Arbor: U of Michigan, 1986. Print.
- Gaché, Belén. "Mujeres malvadas en la historia del arte." *Exaltación y el Horror; figuras*

- femeninas del mal, Escuela Lacaniana de Psicoanálisis*. Cong. Madrid, 23 May 2012. Web. 24 October. 2012.< <http://belengache.net>>.
- Gamio, Manuel. *Forjando patria*. México: Porrúa, 1916. Print.
- García Canclini, Néstor. "Cultural Globalization in a Disintegrating City." *American Ethnologist*. 22.4 (1995): 743-755. Print.
- _____. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Debolsillo, 2009. Print.
- Gargallo, Francesca. *Ideas feministas latinoamericanas*. México: U Autónoma de la Cd. de México, 2006. Print.
- _____. "Prólogo entre amoras: literatura de un cuerpo que disiente." *Entre amoras lesbianismo en la narrativa mexicana*. Ed. María Elena Olivera Córdova. México: UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, 2009. 9-12. Print.
- Gaspar de Alba, Alicia. *Desert Blood. The Juárez Murders*. Houston: Arte Público Press, 2005. Print.
- Gilly, Adolfo., Arnaldo, Córdova., Armando, Barta., Manuel, Aguilar Mora., and Enrique, Semo. *Interpretaciones de la revolución mexicana*. México: UNAM, 1979. Print.
- Giménez, Gilberto. *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México: Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 2007. Print.
- Grimson, Alejandro. "Disputas sobre fronteras." Trans. Gabriela Ventureira. 1997. *Teoría de la frontera: los límites de la política cultural*. Ed. Scott Michaelsen and David E. Johnson. Barcelona: Editorial Gedisa, 2003. 13-23. Print.

- Hernández Ellie. "Chronotope of Desire: Emma Pérez's *Gulf Dreams*." *A Critical Reader Chicana Feminisms*. Ed. G. Arredondo, A. Hurtado, N. Klahn, O. Nájera, and P. Zavella. Durham: Duke U P, 2003. 155-177. Print.
- Hocquenghem, Guy. *El deseo homosexual*. España: Editorial Medusina, 2009. Print.
- Hooks, Bell. *Feminism is for Everybody: Passionate Politics*. Cambridge: South End Press, 2000. Print.
- Huamán Andía, Bethsabé. "Simone de Beauvoir: Confesión y escritura." *La segunda mirada: Memoria del coloquio "Simone de Beauvoir y los estudios de género"*. Ed. Doris Moromisato. Lima: Ediciones Flora Tristán, 2008. 18-26. Print.
- Huyssen, Andreas. "Word Cultures, World Cities." *Other Cities, Other Worlds Urban Imaginaries in a Globalizing Age*. Ed. Andreas Huyssen. Durham: Duke UP, 2008. 1-23. Print.
- Irigaray, Luce. *This Sex Which is not One*. Trad. Catherine Porter and Carolyn Burke. New York: Cornell U P, 1985. Print.
- _____. *Yo, tú, nosotras feminismos*. Madrid: Universidad de Valencia, 1992. Print.
- Jakobson, Roman. *Lingüística y poética*. Trad. Ana María Gutiérrez-Cabello. Madrid: Ediciones Cátedra, 1981. Print.
- Jaramillo, Cleofas M. *Romance of a Little Village Girl*. Albuquerque: The U of New Mexico P, 2000. Print.
- Jiménez, Christina M. "From the Lettered City to the Sellers' City: Vendor Politics and Public Space in Urban Mexico, 1880-1926." *The Spaces of the Modern City: Imaginaries, Politics, and Everyday Life*. Ed. Gyan Prakash and Kevin M. Kruse. New Jersey: Princeton UP, 2008. 214-246. Print.

- Juliano, Dolores., and Raquel Osborne. "Las estrategias de la negación. Desentenderse de las entendidas." Coord. Raquel Platero. *Lesbianas discursos y representaciones*. España: Melusina, 2008. 7-16. Print.
- Kanellos, Nicolás. Introduction. *Las aventuras de don Chipotle, o cuando los pericos mamen*. Daniel Venegas. Houston: Arte Público Press, 1999. 1-10. Print.
- Kaup, Monika. "The Architecture of Ethnicity in Chicano Literature." *American Literature*. Duke UP, 69.4 (1997): 361-397. Print.
- Keating, AnaLouise. *The Gloria Anzaldúa Reader*. Ed. AnaLouise Keating. Durham: Duke UP, 2009. Print.
- Lagarde, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: U Nacional Autónoma de Cd. de México, 1993. Print.
- Lamas, Martha, comp. *El género: La construcción cultural de la diferencia sexual*. México: Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 1996. Print.
- Langagne, Eduardo. "Lo que el viento a Juárez: Testimonio de una ciudad que se Obstina." *Loque el viento a Juárez*. Coor. Ricardo Aguilar and Socorro Tabuenca. Torreón: Editorial del Norte Mexicano, 2000. 13-14. Print.
- Lauretis, Laura de. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indianapolis: Indiana U P, 1987. Print.
- Lakoff, Robin Tolmach. *Language and Woman's Place*. New York: Octagon Books, 1976. Print.
- López Lomas, Estela Alicia. *Terramara*. Sinaloa: Once Ríos, 2004. Print.
- López Penedo, Susana. *El laberinto queer: la identidad en tiempos de neoliberalismo*. Barcelona: Egales, 2008. Print.

- Lorenzano, Sandra, "De la amorosa inclinación a enredarse en literatura." Entrevista con Margo Glantz, *Debate feminista* 17 (9 abril 1998): 2. Web. 13 April 2010.
- _____. "Hay que inventarnos mujer y narrativa en el siglo XX." *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*. Coord. Marta Lamas. México: Fondo de Cultura Económica, 2007. 349-385. Print.
- Luna, Francisco. "Visiones fronterizas." *Literatura fronteriza de acá y de allá: Encuentro binacional*. Comp. Guadalupe Beatriz Aldaco. Sonora: Instituto Sonorense de Cultura, 1994. 79-84. Print.
- Martínez, Alfredo. *Escrituras torcidas*. Barcelona. Laertes: 2004. Print.
- Martínez de Castro, Inés. *Los días suprimidos*. Sonora: Editorial UniSon, 1990. Print.
- Martínez, Miriam Mabel. *Cómo destruir Nueva York*. México: CONACULTA, 2005. Print.
- Méndez, Miguel. *Peregrinos de Aztlán*. Tempe: Bilingual Press, 1991. Print.
- Mermann-Jozwiak, Elisabeth. *Postmodern Vernaculars Chicana Literature and Postmodern Rhetoric*. New York: Peter Lang Publishing, 2005. Print.
- Moraga, Cherríe. *Loving in The War Years*. Massachusetts: South End Press, 2000. Print.
- _____. "The (W)rite to Remember: Indígena as Scribe 2004-5 (an excerpt)." *A Companion to Latina/o Studies*. Ed. Juan Flores and Renato Rosaldo. Malden: Blackwell Publishing, 2007. 376-389. Print.
- Moraga, Cherríe., and Gloria Anzaldúa. Ed. *This Bridge Called my Back. Writings by Radical Women of Color*. Watertown: Persephone Press, 1981. Print.
- Muñiz, Elsa. *Cuerpo, representación y poder: México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920,1934*. México: U Autónoma Metropolitana, 2002. Print.

- Neruda, Pablo. *Libro de las odas*. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1972. Print.
- Olivera C, María Elena. *Entre amoras lesbianismo en la narrativa mexicana*. México: UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, 2009. Print.
- Paoli, Antonio. "Literatura y fronteras culturales." *Literatura fronteriza de acá y de allá: Encuentro binacional*. Comp. Guadalupe Beatriz Aldaco. Sonora: Instituto Sonorense de Cultura, 1994. 17-24. Print.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004. Print.
- Pérez, Emma. *Gulf Dreams*. Berkeley: Third Woman Press, 1996. Print.
- _____. "Irigaray's Female Symbolic in the Making of Chicana Lesbian Sitios y Lenguas (Sites and Discourses)." *Living Chicana Theory*. Ed. Carla Trujillo. Berkeley: Third Women Press, 1998. 87-101. Print.
- _____. "Sexuality and Discourse: Notes From a Chicana Survivor." *Chicana Lesbians: The Girls Our Mothers Warned Us About*. Ed. Carla Trujillo. Berkeley: Third Woman Press, 1991. Print.
- _____. *The Decolonial Imaginary: Writing Chicanas into History*. Bloomington: Indiana U P, 1999. Print.
- Peri Rossi, Cristina. *El pulso del mundo: Artículos periodísticos: 1978-2002*. Comp. Mercedes Rowinsky-Geurts. México: U Autónoma de la Cd. México, 2005. Print.
- Pino, Mirian. "El ejército iluminado de Toscana: don de guerra o la poética del despojo y la derrota." *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XXXIII, No. 65 (2007):205-223. Web. 18 Nov. 2013.

- Ponce, Mary Helen. "Escritoras Chicanas: una perspectiva histórico-literaria (1936-1993)." *Las formas de nuestras voces: Chicana and Mexicana Writers in Mexico*. Ed. Claire Joysmith. México: UNAM, 1995. 105-123. Print.
- Portillo Trambley, Estela. *Rain of Scorpions and Other Stories*. Tempe: Bilingual Press, 1993. Print.
- Prakash, Gyan. "Introduction." *The Spaces of the Modern City: Imaginaries, Politics, and Everyday Life*. Ed. Gyan Prakash and Kevin M. Kruse. New Jersey: Princeton UP, 2008. 1-18. Print.
- Pratt, Mary Louise. "Arts of the Contact Zone." *Profession*. Modern Language Association (1991): 33-40. Print.
- Preciado, Beatriz. *Testo yonqui*. España: Espasa, 2008. Print.
- Rama, Ángel. *The Lettered City*. Ed. and Trans. John Charles Chasteen. Durham: Duke UP, 2007. Print.
- Ramos, Luis Arturo. *Crónicas desde un país vecino*. México: UNAM, 1998. Print.
- Ramírez, Santiago. *El mexicano, psicología de sus motivaciones*. México: Debolsillo, 2006. Print.
- Rebolledo, Tey Diana. *The Chronicles of Panchita Villa and Other Guerrilleras*. Austin: U of Texas P. 2005. Print.
- _____. *Women Singing in the Snow: A Cultural Analysis of Chicana Literature*. Tucson: U of Arizona P, 1995. Print.
- Rebolledo, Tey Diana., and Eliana S. Rivero. Ed. *Infinite Divisions: An Anthology of Chicana Literature*. Tucson: The U of Arizona P, 1993. Print.
- Rebolledo, Tey Diana., Erlinda Gonzales-Berry., and Teresa Márquez. Ed. *Las Mujeres*

- Hablan: An Anthology of Nuevo Mexicana Writers*. Albuquerque: El Norte Publications, 1988. Print.
- Riera, Carme. "Literatura femenina ¿un lenguaje prestado?" *Quimera: Revista de Literatura* 18 (1982): 9-13. Print.
- Rodríguez, Jeanette., and Ted Fortier. *Cultural Memory: Resistance, Faith, and Identity*. Austin: U of Texas P, 2007. Print.
- Rodríguez Tobal, Juan Manuel. *Safo*. Madrid: Mondadori, 1998. Print.
- Sabsay, Leticia. *Fronteras sexuales: espacio urbano, cuerpos y ciudadanía*. Prólogo Judith Butler. Buenos Aires: Paidós, 2011. Print.
- Said, Edward W. *Continuing the Conversation*. Ed. Homi K Bhabha and W.J.T Mitchell. Chicago: U Chicago P, 2004. Print.
- _____. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979. Print.
- Saldívar-Hull, Sonia. *Feminism on the Border: Chicana Gender Politics and Literature*. Los Ángeles: U California P, 2000. Print.
- Sanmiguel, Rosario. *Bajo el Puente: relatos desde la frontera*. Houston: Arte Público Press, 2008. Print.
- _____. *Callejón Sucre y otros relatos*. México: El Colegio de la Frontera Norte, 1994. Print.
- Saravia Quiroz, Leobardo. "Cultura y creación literaria en la frontera: notas para un Paisaje." *La línea: ensayos sobre literatura fronteriza México-norteamericana*. Ed. Harry Polkinhorn, Gabriel Trujillo y Rogelio Reyes San Diego: Binational Press, 1987. 45-55. Print.
- Sau, Victoria. *Diccionario ideológico feminista*. Barcelona: Icaria, 1990. Print.

- Seton-Watson, Hugh. *Nation and States: An Enquiry In to the Origen of Nations and the Politics of Nationalism*. Boulder: Westview Press, 1977. Print.
- Silva Rodríguez, Graciela. *La frontera norteña femenina: Transgresión y resistencia identitaria en Esalí, Conde y Rivera Garza*. México: Ediciones Eón, 2010. Print.
- Simonis Sanpedro, Angie. "Yo no soy esa que tú te imaginas: representación y discursos lesbianos en la literatura española." *Lesbianas discursos y representaciones*. Coord. Raquel Platero. España: Melusina, 2008. 233-279. Print.
- Sleep Dealer*. Dir. Alex Rivera. Perf. Luis Fernando Peña, Leonor Varela, and Jacob Vargas. Maya Entertainment, 2008. DVD.
- Solís, Micaela. *Elegía en el desierto, In memoriam*. México: U Autónoma de Cd. Juárez, 2004. Print.
- Stimpson, Catherine. "Where the Meanings Are: Feminism and Cultural Spaces." *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. Ed. Raman Selden, Peter Widdowson, and Peter Brooker. Great Britain: Pearson, 2005. 250-251. Print.
- Tabuenca C, María Socorro. "Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las Fronteras." *Frontera Norte*. Vol. 9, Núm. 18, Julio-Diciembre (1997): 85-110. Print.
- _____. "La literatura de la frontera norte: aclaraciones y apostillas." *Estudios de Literatura Mexicana IX Encuentro nacional de Escritores en la Frontera Norte*. Coord. Ysla Campbell. Cd. Juárez: U Autónoma de Cd. Juárez, 1998. 109-117. Print.
- _____. *Mujeres y fronteras: una perspectiva de género*. Chihuahua, México: Instituto Chihuahuense de Cultura, 1998. Print

- _____. “Rosina Conde: una revisión de “Sonatina.”” *Narrativa mexicana del norte: aproximaciones críticas*. Comp. Nora Guzmán. Monterrey, Nuevo León: Gráficos Eón, 2008. 105-116. Print.
- Trujillo, Carla. Ed. *Chicana Lesbians: The Girls Our Mothers Warned Us About*. Berkeley: Third Woman Press, 1991. Print
- _____. *What Night Brings*. Willimantic, CT: Curbstone Press, 2003. Print.
- Urquijo-Ruiz, Rita E. *Wild Tongues: Transnational Mexican Popular Culture*. Austin: U of Texas P. 2012. Print.
- Valenzuela Arce, José Manuel. “Al otro lado de la línea. Representaciones socioculturales en las narrativas sobre la frontera México-Estados Unidos.” *Revista Mexicana de Sociología* 62.2 (2000):125-149. Web. 10 Oct. 2009.
- _____. *El color de las sombras: chicanos, identidad y racismo*. México: El Colegio de la Frontera Norte, 1998. Print.
- _____. “El debate de las identidades en la frontera norte: relaciones y sujetos sociales.” *El Colegio de la Frontera Norte*. Tijuana: Colegio de la Frontera Norte, 1996. 1-24. Print.
- _____. “Guelaguetza cultural y relaciones transfronterizas.” *Renacerá la palabra: identidades y diálogo intercultural*. Coor. José Manuel Valenzuela Arce. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 2003. Print.
- _____. *Por las fronteras del Norte: Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. Print.
- _____. *Renacerá la palabra identidades y diálogo intercultural*. México: El Colegio de la Frontera Norte, 2003. Print.

- _____. *Tecateando el recuerdo: recuentos y recreaciones fronterizas*. Tijuana: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007. Print.
- Venegas, Daniel. *Las aventuras de don Chipote, o cuando los pericos mamen*. Houston: Arte Público Press, 1999. Print.
- Yarbro-Bejarano, Yvonne. "Chicana Literature From a Chicana Feminist Perspective." *Chicana Creativity and Criticism: New Frontiers in American Literature*. Ed. María Herrera-Sobek and Helena María Viramontes. New Mexico: U of New Mexico P, 1996. 213-219. Print.
- _____. *The Wounded Heart*. Austin: U of Texas P, 2001. Print.
- Yépez, Heriberto. *El imperio de la neomemoria*. México: Almadía, 2007. Print.