

Ruptura y enlace: una revisión posmoderna a la cultura chicana en “Little Miracles, Kept Promises” de Sandra Cisneros

HILDA GAIRAUD RUIZ

Resumen

El siguiente artículo explora las asunciones y problemática relacionadas con el final del período de modernidad y el surgimiento de la posmodernidad y su relación con la creación de nuevas formas artísticas en literatura. Específicamente, asunciones inscritas en algunas producciones literarias como las publicadas por la escritora chicana Sandra Cisneros, retratan las tensiones, la ambigüedad y la ambivalencia que las subjetividades de frontera viven en el borde, las tensiones de enfrentar los bordes geográficos, simbólicos y míticos, así como sus respuestas a los retos y cambios del tiempo.

Palabras claves: modernidad, posmodernidad, industria cultural, narrativa chicana, fragmentación, bordes, Sandra Cisneros

Abstract

The following article explores the assumptions and issues related to the ending of the period of modernity and the emergence of postmodernity and their relationship to the creation of new artistic forms in literature. Specifically, these assumptions inscribed in some literary productions such as the ones published by the Chicana writer, Sandra Cisneros, portrait the tensions, the ambiguity and ambivalence of the experience that frontier subjectivities live at the borders, the tensions of dealing with the geographical, symbolic, and mythic frontiers, and their response to the threats and changes of time.

Key words: modernity, postmodernity, cultural industry, chicana narrative, fragmentation, borders, Sandra Cisneros

La construcción de la subjetividad se problematiza doblemente cuando el proceso se realiza en la frontera entendida tanto como geográfica, simbólica, mítica, cultural, o la combinación de algunos tipos de ellas. La teórica-escritora chicana Gloria Anzaldúa explica el proceso de la siguiente forma:

remaining flexible [.. stretching] the psyche horizontally and vertically [constantly shifting] out of habitual formations; from convergent thinking, analytical reasoning that tends to use rationality to move to a single goal, to divergent thinking characterized by movement away from set patterns and goals and toward a more whole perspective, one that includes rather than excludes. (101)

La flexibilidad, el cambio constante, la falta de meta-discursos o meta-narrativas que fundamenten identidades fijas en la época posmoderna han incidido directamente tanto en las subjetividades como en los procesos de representación identitarios en literatura. Tal es el caso de la obra literaria de Sandra Cisneros quien, con su propuesta, no sólo representa sino que critica algunos aspectos de la ideología marginal latina de su cultura inmersa en el borde del sistema hegemónico estadounidense.

Su propuesta estilística y el uso de diferentes voces narrativas, entre otras cosas, reflejan muchos de los enunciados adscritos a la posmodernidad y todo el cuestionamiento epistémico planteado a la modernidad; aspectos que sugieren la construcción de subjetividades deficitarias dentro de la cultura chicana en la obra de Cisneros.

De modernidad y posmodernidad

La división entre los períodos que han sido llamados modernidad y posmodernidad está enmarcada por el debate en torno al inicio y culminación de uno u otro y en torno a las características que se le atribuyen a cada uno. Algunos autores argumentan que la posmodernidad no es sino una perpetuación de la modernidad debido a que no se ha podido articular una teoría posmoderna yuxtapuesta a una moderna existente. Otros como Marshall Berman ni siquiera proponen un período posmoderno sino que incluyen la experiencia posmoderna dentro del marco moderno: “En el siglo XX, [..] el proceso de modernización se expande para abarcar prácticamente todo el mundo y la cultura del modernismo en el mundo en desarrollo consigue triunfos en el arte y pensamiento [y] a medida que el público moderno se expande, se rompe en una multitud de fragmentos” (3). Berman incluye características que algunos teóricos han atribuido al período posmoderno como la fragmentación. Según él, el modernismo se presenta en “numerosas formas fragmentarias [en donde] pierde su capacidad de organizar y dar un significado a la vida de las personas” (3). Joseph Childers y Gary Hentzi en *The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism* confirman la tensión entre ambos períodos afirmando que “in recent years there has been much discussion as to whether modernism has been replaced by an even more fragmented, but ultimately more playfull aesthetic, POSTMODERNISM” (193). Por su parte, Steven Best y Douglas Kellner hacen una distinción entre ambos períodos estableciendo diferencias en el tiempo y espacio: “we might distinguish between ‘modernity’ conceptualized as the modern age and ‘postmodernity’ as an epochal term for describing the period which allegedly follows modernity” (2). Best y Kellner atribuyen a la modernidad el hecho de privilegiar la razón,

aludiendo a Descartes como precursor y continuando por la Ilustración de Kant, en cuyo contexto la razón viene a constituir la fuente de la idea progreso y conocimiento social, como también “[reason] as the privileged locus of truth and the foundation of systematic knowledge” (2), desde donde se articulan las normas de los sistemas de pensamiento y acción. Su propuesta de posmodernidad, por otro lado, abarca el período después del modernismo hasta 1960 y 1970, cuando se establecieron rupturas importantes con la cultura establecida en el modernismo, especialmente en el arte.

Las propuestas sobre modernidad y posmodernismo se pueden también diferenciar por algunas de las propuestas de sus pensadores más influyentes en diferentes áreas de la vida social y cultural. Anthony Giddens plantea una noción social “discontinuísta” de la modernidad desde la forma en cómo se planteó en sus orígenes, específicamente en el área del desarrollo puesto que, según él, se arrasaron “de manera sin precedentes todas las modalidades tradicionales del orden social” (18), probablemente haciendo alusión al encuadre teocrático que prevalecía previamente. Sin embargo, según Giddens, si la modernidad está caracterizada por las discontinuidades en la subjetividad e institucionalidad modernas, él también reconoce que a finales del siglo XX hay evidencia de que existe una transición de un sistema social basado en la “fabricación de bienes de consumo a otro cuya preocupación central está basado en la información” (16). Dentro de este mismo marco social, los pensadores modernistas de la Escuela de Frankfurt, Max Horkheimer y Theodor Adorno, plantean características económicas a la modernidad y la describen como el resultado de un engaño perpetrado por la Ilustración. Además, culpan a un sistema generado por la misma modernidad que llaman “industria cultural” de economía concentrada en donde el poder total del capital dentro de una sociedad consumista delinea la civilización de las masas usando fundamentalmente la tecnología (Horkheimer, Adorno, 4). Para ellos, los bienes producidos, como por ejemplo las producciones artísticas, se convierten en productos de consumo comercializados por los medios de comunicación masiva que generan consumidores indiferenciados. En ese mismo sentido, Herbert Marcuse, en *El Hombre Unidimensional*, propone que las normas de racionalidad tecnológica producen un sistema totalitario de control social y dominación. Para estos pensadores, el producto de este sistema es una civilización uniforme, estandarizada y homogenizada como producto de la totalidad de la industria cultural.

Propuestas del modernismo en el arte

Este encuadre de modernidad y modernismo denota un sistema de dominación totalizador donde se presupone que las diversas áreas de la vida social y cultural son manipuladas por la industria cultural y, por ende, los individuos son absorbidos por una provocación continua de consumo controlada. Los productos de consumo abarcan desde las necesidades más básicas hasta las más inimaginables extravagancias. Según el iluminismo, el arte como producto de consumo, sus

producciones como el film, la música, la pintura, la literatura están regidas por la manipulación de las nociones absolutistas de la ideología económica-política de la industria cultural. Cuando las necesidades de consumo cambian son absorbidas nuevamente por el sistema para perpetuar el dominio. Las posibilidades de los sujetos de salirse del sistema son pocas o prácticamente nulas.

Siguiendo esta racionalidad de la modernidad como sistema absolutista y tomando en cuenta los efectos generados por la influencia de los medios de comunicación masiva y la tecnología, Walter Benjamín argumenta que el arte como producto también de la industria comercial se “atrofia” al perder lo que él llama aura y valor cultural y, por lo tanto, su unicidad al reproducirse (3). Al referirse concretamente a la literatura, Benjamín sugiere que los escritores y sus obras perdieron su “aura” y responsabiliza también a los medios de reproducción al afirmar que “con la creciente expansión de la prensa, que proporcionaba al público lector nuevos órganos políticos, religiosos, científicos, profesionales, y locales una parte cada vez mayor de esos lectores, pasó por de pronto ocasionalmente, del lado de los que escriben” (7). Benjamín, al final, relaciona esta prostitución de lo artístico con el dadaísmo y el nihilismo. Su proclama de rescatar el modo “aurático” y el valor cultural de la obra de arte irónicamente también le adscribe a éste propiedades universales, únicas y canónicas estableciendo así una ideología totalizadora del arte dentro de la modernidad.

La concepción de la estética y de lo artístico en la modernidad relacionada con la literatura y su valor aurático y cultural, está reforzada por el valor canónico universal que los estructuralistas y formalistas proponen en la primera mitad del siglo XX. El estructuralismo desarrollado por Ferdinand de Saussure en la lingüística a principios del siglo XX influyó determinantemente en la literatura no sólo proponiendo una interpretación única de la obra como resultado del análisis del funcionamiento de sus estructuras, sino también adscribiendo características establecidas y obligatorias a cada género literario para ser consideradas artísticas (formalismo). Por ejemplo, la poesía para ser considerada como tal debía contener ciertas estructuras en común, como un tono específico y un lenguaje figurativo, entre otras cosas. El estructuralismo desarrollado por Saussure consiste en ver las “interrelations between units [paroles], also called ‘surface phenomena’ and rules [operating within a system, la langue]” y así obtener una racionalidad filosófica del mundo o del arte. Su método de análisis en la literatura consiste en ver cómo operan las partes de una producción literaria como unidades orgánicas interrelacionadas para constituir un todo. Estas partes que él llama “surface structures” se oponen a otras estructuras más complejas que llama “deep structures” y que consisten en los signos no expresados pero entendidos en la obra (Guerin). Claude Lévi-Strauss amplía estas nociones con su “paradigmatic approach” al concentrarse en “the deep or imbedded structures of discourse that seem to evade a conscious arrangement by the artisan but are somehow embedded vertically, latently, within texts and can be represented by abstractions” (Guerin). Al trazar “deep or/and surface structures”, entonces en una obra se podrían establecer códigos de parentesco que revelarían discernimiento sobre la experiencia humana y, eventualmente,

sobre una perspectiva de mundo. De forma similar a la planteada por Benjamín en su necesidad de la presencia del aura en la obra artística, el método estructuralista insiste en la necesidad de la presencia de estructuras (surface and deep) para llegar a una interpretación de ella. La construcción de significados e interpretación a partir del lenguaje en una obra literaria viene a ser bastante limitada puesto que arroja una única decodificación posible; se representa UNA realidad única— LA realidad — en la obra literaria. Por lo tanto, la propuesta modernista estructuralista al generar interpretaciones viene a ser absolutista y universal en lo literario ya que se homogenizan valores morales y éticos y, por tanto, la subjetividad representada.

También como parte del estructuralismo, el método formalista proponía decodificar las diferentes partes de la obra literaria. Los formalistas interpretaban el texto creando relaciones entre sus partes y analizaban cómo estas partes trabajaban simultánea y separadamente para crear un todo de manera determinante. En el caso del cuento como género literario, por ejemplo, dentro de la tradición modernista hasta la mitad del siglo XX, las partes esenciales para ser considerado artístico contemplaban: “el conflicto en términos de su introducción y la aparición de elementos como los personajes, desarrollo de detalles y eventos, el clímax y la resolución” (Pacheco y Meyers, 15; mi traducción) en donde la narrativa debía generarse necesariamente en un escenario descrito por una voz establecida que constituía el punto de vista o narrador (tres tipos de narrador establecidos). El estilo narrativo debía generar una historia en forma lineal esquematizada con una apertura, la descripción de las acciones ascendentes, el clímax, las acciones descendentes y el final o resolución. Más aún, para otros las partes inscritas en el género cuento debían incluir personajes envueltos en una trama dentro de un escenario cuya historia es narrada desde un punto de vista (omnisciente, primera o tercera personas) y usando un estilo literario establecido. De esa historia, que podía (debía) incluir además un lenguaje simbólico y un tono específico, debía desprenderse un tema debatible argumentativo que preferiblemente tuviera características moralizantes o didácticas.

Posmodernidad y arte

Bajo las premisas adscritas anteriormente a la modernidad, los acontecimientos que se generan alrededor de la mitad del siglo XX definitivamente presuponen cambios radicales en el tiempo, tanto en la ideología totalizadora de la industria cultural como en los métodos estructuralistas absolutistas de la estética y de la obra artística. Estos cambios no necesariamente debían marcar el inicio de otra era pero sí suponen la ruptura de asunciones anteriores y proponen nuevas formas de concebir la estética y el arte. Apartándose de la idea benjamiana del arte prostituido por la industria comercial, el fenómeno estético y el arte se constituyen en agentes rescatables de la influencia totalizadora de esta industria y de sus efectos. De dichos efectos totalizantes, estandarizados y homogenizados, manipulados en todos los ámbitos de la experiencia humana,

se transita a otra esfera de conciencia más diferenciada en el arte y lo estético. Scott Lash, en *Sociología del Modernismo*, retoma las palabras de Daniel Bell y evidencia que “en la esfera estética, la cosmología mecánica de un orden racional y unificado, que se inauguró en el Renacimiento, se disuelve en la cosmología modernista del desorden [...] de una pluralidad de órdenes culturales que ahora necesita imponer orden en una realidad caótica y carente de reglas” (170). También afirma que “una poderosa corriente” que llamó posmodernismo llevó a la lógica del modernismo a sustituir “la justificación estética de la vida por lo instintivo” (Bell, 10), sugiriendo un cambio hacia lo incontrolado del arte. Giddens también reconoce que la fase de la posmodernidad nos conduce a “un nuevo tipo de organización” y que el “posmodernismo si quiere decir algo será mejor referirlo a estilos o movimientos de la literatura, la pintura, las artes plásticas y la arquitectura” (52). Aquí se diferencian las características adscritas al modernismo de las adscritas al posmodernismo. por lo menos en lo que respecta al arte, a la literatura.

Lo “instintivo” en el arte literario posmodernista

De manera más radical, de acuerdo con Best y Kellner, los teóricos Susan Sontag, Leslie Fiedler e Ihab Hassan afirman que “the postmodern culture is a positive development which opposes the oppressive aspects of modernism and modernity” (10) en general. De ellos, especialmente Susan Sontag se refiere al arte y resalta una nueva sensibilidad percibida en las formas y estilos que privilegiaban un “erotismo” en el arte sobre una hermenéutica y una significación (Best y Kellner, 10). La temporalidad posmoderna en el arte se vislumbra más liberada y menos controlada u “opresiva”.

Entonces, esta perspectiva de cambio, que se da por lo menos en el arte, rompe con las nociones ideológicas totalizadoras de la industria y las estructuralistas unicistas y universalistas previas; se manifiesta así una propuesta más “pluralista y menos seria y moralista que en el modernismo” (Kellner, 10). Además, Hassan yuxtapone el rompimiento que trajo el posmodernismo de lo convencional y tradicional en la literatura y el arte con los cambios generados en otras áreas de la cultura al afirmar que el posmodernismo está caracterizado “as a decisive historical mutation from industrial capitalism and Western categories and values” (Kellner, 11), de manera que lo posmoderno se asocia más a la diferencia y fragmentación, lo que Hassan describe como “no lineal, ensamblado y jugueteón construyen[dose] un “pastige” (Kellner, 11).

Dentro de los cambios que se generan entre ambos períodos, Michel Foucault en su libro *Las palabras y las cosas* establece también una diferencia entre las categorizaciones que se habían hecho tradicionalmente a las cosas mediante su representación con las palabras. Estas categorizaciones poseían características universales y absolutistas y parecían aludir a una relación esencial entre las palabras y las cosas, en donde éstas últimas tenían un referente y una representación establecida y asignada. Sin embargo, según Foucault,

A partir del siglo XIX, la literatura vuelve a sacar a luz el ser del lenguaje: pero no tal como aparecía a fines del Renacimiento. Pues ahora yo no existe esta palabra primera, absolutamente inicial, que fundamentaba y limitaba el movimiento infinito del discurso; de aquí en adelante el lenguaje va a crecer sin punto de partida, sin término y sin promesa. El texto de la literatura traza día a día el recorrido de este espacio vano y fundamental” (52)

Al liberarse las palabras y las cosas de una naturaleza “esencial”, se les adhiere a las formaciones discursivas, y a la literatura en especial, la posibilidad de generar distintivas interpretaciones de formas diferentes y, así, establecer relaciones, subjetividades y conocimiento de poder.

El posmodernismo incluye la idea de diferencia generada por las contradicciones y fuerzas interactuando en sistemas o estructuras centralizadas que desestabilizan sus principios fundamentales. Tanto en los sistemas tendientes a totalizar, como la industria cultural, y absolutistas, como los métodos estructuralistas y formalistas en el arte, la diferencia y la resistencia vienen a ser un término clave puesto que los fragmenta. Las políticas de la diferencia son medios de reconocer lo no hegemónico en las representaciones culturales y reestructuran las formas en que los sujetos ven, se comportan, se reconocen y posicionan. Al incorporar el reconocimiento de la diferencia en todos los ámbitos de la cultura, se abren posibilidades a la pluralidad con espacios en donde formas y subjetividades tradicionalmente marginados se posicionan. La diferencia y fragmentación de los sistemas modernistas antes mencionados surgida durante el posmodernismo, y que está presente en surtidas producciones artísticas, provoca a artistas a tomar nuevos estilos y propuestas. Concretamente, en la literatura, autores posmodernos adoptan y crean nuevas formas discursivas “discontinuas” que rompen con lo convencional y así denuncian, incitan a la crítica y cuestionan los viejos paradigmas reforzando, con la innovación estilística, la resistencia a ideologías totalizadoras como la industria comercial. Al mismo tiempo, con un nuevo estilo desestabilizan formas de subjetividades hegemónicas y articulan y posicionan otras marginales dentro de la condición posmoderna. Dentro del campo de la literatura inglesa, Sandra Cisneros, una cuentista americana-mejicana, chicana, articula esta postura utilizando dentro de su estilo un tipo de encuadre de texto totalmente fragmentado para reforzar una propuesta sobre su cultura marginalizada.

La propuesta posmoderna: la fragmentación de estilo en la obra de Sandra Cisneros “Little Miracles, Kept Promises”

El texto literario narrativo representa la realidad mediante el encuadre o “framing.” De acuerdo con algunos analistas del discurso, encuadrar historias en narrativas consiste en estructurar, “how texts are generated (told or written) and processed (understood, remembered, used” (Lohafer 210). Este proceso se llama ‘storying’. Al encuadrar realidades, se representan prácticas ideológicas que posicionan subjetividades dentro de la hegemonía de un

sistema o en locaciones marginales fuera de él. Como lo propone Hassan, el “framing” posmoderno en la narrativa propone nuevas formas ideológicas de representación que algunos autores refuerzan con estilos diferentes no convencionales (Best y Kellner, 11). Sandra Cisneros encuadra en su cuento “Little Miracles, Kept Promises” las realidades de los chicanos de forma fragmentada, precisamente para articular, representar y reposicionar la ideología marginal de su cultura y pautar la diferencia dentro del sistema hegemónico estadounidense.

Las técnicas estilísticas no convencionales utilizadas por Cisneros refuerzan su propuesta de reposicionar las subjetividades oprimidas de los chicanos, ya sea por miembros de su propia cultura como por la cultura hegemónica, en locaciones menos discriminantes. Al distanciarse de los estilos estructuralistas y formalistas convencionales del modernismo —el cuento con narrativa lineal y constituido por estructuras fijas—, Cisneros incluye en su cuento y en su obra en general diminutos fragmentos de la experiencia individual de los chicanos en lo que constituye la representación de la cultura hegemónica: los Estados Unidos. Estos fragmentos metafóricamente representan las distintas subjetividades inmersas dentro su cultura y a la vez entran en oposición con la ideología hegemónica dentro y fuera de la cultura chicana. Usando una complejidad estilística donde no se vislumbra un conflicto central sino disperso entre muchos personajes y sus cotidianidades dentro de diversos escenarios, un lenguaje simple y, si se quiere, infantil, que mezcla el inglés con el español y que proyecta también a su gente, Cisneros critica la hegemonía y propone un posicionamiento chicano menos marginal, el cual rompe con la tradición en que vive su gente y las condiciones discriminantes en que vive la mujer chicana, hacia subjetividades más resistentes, luchadoras y liberadas.

La fragmentación en el texto está representada por las peticiones. Por su composición, una narrativa estructurada en peticiones ya presupone la noción de diferencia porque no contiene una narración lineal. Cada petición representa una yuxtaposición de subjetividad y fragmentación, un individuo y su problemática de vida, sus problemas, necesidades, carencias, preocupaciones, que a la vez se relaciona, se distancia, se diferencia y es parte de otras subjetividades; así, se provee una visión de mundo.

Al unir todas las peticiones y tener la noción de un orden cultural podemos concebir un imaginario social. Aunque el personaje del cuento, Chayo, al final tiene las características de protagonista, la narrativa en realidad no tiene un personaje o conflicto único o central como lo contienen los estilos canónicos convencionales en literatura. La historia de muchos es la historia de una cultura, la chicana. Igual ocurre con los escenarios, aunque se ubican en Texas, las ciudades descritas dentro de ese estado son diversas: Escobas, San Angelo, Houston, San Antonio, Corpus Cristo, entre otras, lo que sugiere que aunque dispersos en diferentes locaciones, los chicanos se unen en sus peticiones a sus santos dentro de una colectividad que representa su cultura.

Al no existir tampoco una única voz narrativa sino muchas voces, la representación de cultura no sólo propone un mecanismo de verosimilitud sino

que refuerza la subjetivación, la sujeción a una matriz ideológica (Fonseca) constituida por sus creencias y su fe religiosa, sus expectativas de la vida y sus esperanzas de ver solución a sus problemas.

La fragmentación del estilo narrativo convencional descrito anteriormente también está reforzado por el uso de un lenguaje simple que se sale de las normas gramaticales, características que simbólicamente representan a los personajes chicanos como de subjetividad otra, “we need anything that don’t eat” (117). El uso no gramatical de la combinación de español e inglés, una condición lingüística inherente a la literatura de frontera, también provee una mirada a una cultura bilingüe cuyos miembros usan, indiferentemente y a su conveniencia y no a la establecida, ambos idiomas y establecen un lenguaje propio, adscrito a su propia cultura. De esta forma, como lo articula Foucault, las palabras y la gramática pierden su naturaleza esencial y se liberan en formas nuevas que refieren a un tipo de subjetividad o cultura diferenciado. Además, el estilo simple y el uso singular del idioma sugieren también una ruptura del canon, puesto que el texto literario modernista debía poseer una gramática limpia ojalá con un lenguaje hinchado asociado al valor aurático y cultural.

Literatura de frontera: descentralización del valor aurático y cultural y el discurso ideológico de la industria cultural en Cisneros

Toda la descripción anterior de estilo refuerza la representación ideológica que Cisneros quiere retratar de su cultura. El cuento “Little Miracles, Kept Promises” rompe con las estructuras y formas adscritas al canon modernista precisamente para ilustrar la fragmentación de las subjetividades que viven inmersas en la frontera emocional, subjetiva, geográfica y/o cultural como los chicanos.

La literatura chicana categorizada de frontera o “borderlands”, como lo afirma Rafael Torres, sugiere tanto un puente lingüístico imaginario simbólicamente representado por el guión o “hyphen” entre los términos de americana-mejicana. Según Torres, los chicanos han tratado de construir su identidad a partir de la ruptura y ausencia de lo que significa convivir entre (in-between) dos espacios culturales imaginarios o bordes o convivir sobre un guión (hyphen). Torres lo describe de la siguiente forma: “This identity rests on bridges between Mexican the American, between Spanish and English, First World and Third World, insider and outsider” (23) y que, a pesar de tantos bordes, algunos han caracterizado un continuo de resistencia al discurso dominante.

Gloria Anzaldúa no sólo asocia este tipo de literatura como literatura con la frontera o “borderlands” entre los Estados Unidos y Méjico, sino que la refiere a un estilo de vida punzante casi agonizante: “the border es una herida abierta where the Third World grates against the first and bleeds. And before a scar forms it hemorrhages again, the lifeblood of two worlds merging to form a third country, a border culture” (25). Por la metáfora anterior se infiere un estilo de vida en constante duelo o sufrimiento ante la cultura caníbal estadounidense.

El discurso dominante hegemónico desde donde se posiciona y emerge la obra de Cisneros, al que Anzaldúa llama primer mundo, puede situarse geográfica e ideológicamente en la era posmoderna y es un discurso eminentemente eurocéntrico, capitalista, consumista y colonizador influenciado aún por la industria cultural descrita por Horkheimer y Adorno. Deborah Root la define como cultura caníbal, como “an attempt to construct a topography of the West’s will to aestheticize and consume cultural difference” (xiii). Además de la influencia de una economía concentrada que delinea la civilización de las masas y la intención de perpetuar el eurocentrismo consumiendo la otredad, se añade la influencia de la tecnología que incide en diversos ámbitos del escenario social. Jean-François Lyotard describe brevemente el escenario integrado por un sistema dominado por el capitalismo avanzado, globalizado, que influye directamente en la sociedad consumista extrema. El describe la cultura envuelta en un “redespiegue económico [...] ayudado por la mutación de técnicas y tecnologías, con un cambio de función en los estados [y en donde] la clase dirigente es y será cada vez más la de los decididores [...] formada por jefes de empresa, altos funcionarios, dirigentes de grandes organismos profesionales, sindicales, políticos, confesionales” (35, 36). Son los gringos los que forman parte de la clase dirigente y los decididores, quienes poseyendo el poder económico controlan y manipulan las políticas sociales y culturales. Para esta clase hegemónica, los chicanos, según Anzaldúa, son una lacra, transgresores de su cultura:

Gringos in the U:S. Southwest consider the inhabitants of the borderlands transgressors, aliens—whether they possess documents or not, whether they’re Chicanos, Indians or Blacks. Do not enter, trespassers will be raped, maimed, strangled, gassed, shot. The only “legitimate” inhabitants are those in power, the whites and those who align themselves with whites. Tension grips the inhabitants of the borderlands like a virus. Ambivalence and unrest reside there and death is no stranger. (25, 26)

Los chicanos, como lo articula Anzaldúa, son vistos desde el mundo colonizador eurocéntrico como asesinos, violentos, como “los atravesados, the prohibited and forbidden [...] the preverse, the queer, the troublesome, the mongrel, the mulato, the half-breed, the half-dead; in short, those who cross over, pass over, or go through the confines of the normal” (25), a pesar de que ellos habitan lo que antes fue su propio territorio. Dentro de éste marco, ellos viven en un conflicto cultural, económico y físico, aunado a problemas de identidad, de representación, reconocimiento, inmigración ilegal y marginación entre otros, obviamente posicionado en el margen.

En medio de un continuo conflicto entre estas dos culturas, ser parte de ella y ser la representación del otro y, además, estar inmersa en ambas, Cisneros se aparta de los discursos totalizadores representados por la hegemonía de los gringos y de los que coexisten dentro de su cultura y toma lo que considera asertivo para representar, denunciar, criticar e invitar al cambio de su gente. Cisneros representa su cultura en medio de un discurso religioso cristiano que

define una buena parte de la identidad cultural chicana dependiente de un imaginario metafísico.

Cisneros usa peticiones que los feligreses dejan en el templo de la Virgen de Guadalupe y que están dirigidos a lo que podría llamarse sus confidentes: diferentes santos, la Virgen, Dios, Jesucristo y también a curanderos quienes también constituyen su cultura popular. Las peticiones reflejan una lógica de vida otra al depender de estos entes metafísicos por medio de la fe para enfrentar la cotidianidad. De esa manera los personajes, en este caso los devotos, presentan sus problemas, faltas, ausencias que pretenden sean resueltas por incidencia de un ser mágico y no por voluntad propia. El tono irónico, casi sarcástico, en que Cisneros presenta los casos sugiere la interpelación a su audiencia, su propia gente, para instarlos a asumir sus problemas y actuar en sus soluciones; quizás desde una lógica inclinada un poco a la hegemonía eurocéntrica, como sugiere Aníbal Quijano al referirse a la configuración de las relaciones entre Europa y no Europa, en este caso, Estados Unidos como centro europeo y Latinoamérica como periferia no europea, una lógica menos mágica y más racional, menos primitiva, irracional o tradicional y más bien una más civilizada, racional, y moderna en referencia directa a la cultura hegemónica gringa, pero que a la vez resiste puesto que, a diferencia de ellos, siempre apuesta a la fe. Por ejemplo, los problemas de tipo económico, la carencia de cubrir las necesidades básicas, están representadas en las siguientes peticiones: Adelfa pidiendo a San Martín de Porres, “clothes, furniture, shoes, dishes. We need anything that don’t eat” (117); o César Escandón pidiendo al Niño Fidencio, “A job with good pay, benefits, and a retirement plan” (118). También, sus personajes piden la solución a sus necesidades afectivas, “Father Almighty, Teach me to love my husband” (119), o “I ask for peace of spirit and prosperity, and that the demons in my path that are the cause of my woes be removed so that they no longer torment me” (119). De hecho, las peticiones interpelan a los santos para que cubran todas las necesidades de vida y además suplan una buena calidad de vida: “Te ofrezco este retrato de mis niños. Wáchelos, Dios Santo, [...] Ayúdanos con nuestras cuentas, Señor, y que el cheque del income tax nos llegue pronto para pagar los biles, Danos una buena vida y que les ayudes a mis hijos a cambiar sus modos” (123). De esta forma, la autora, en su condición de fronteriza, interpela a sus personajes chicanos, pareciera desde una óptica eurocéntrica perceptiblemente influenciada por el sistema canibalístico de los decididores estadounidenses, quienes concentradamente mueven una economía competitiva y consumista, desde donde manipulan y delinean a los sujetos para adueñarse de ellos en todas las áreas de convivencia social y los mueven con una idea de progreso material. Sin embargo, como sujeto de enunciación como la mirada que lee, articula y representa su cultura, Cisneros tampoco pareciera querer legitimar este sistema a partir de sus personajes puesto que ninguno se sale del discurso religioso, pero por la representación de sus conflictos sugiere la adopción y consideración de otras opciones de solución.

Con la representación de las peticiones, mueve a su gente a buscar soluciones a sus carencias creando oportunidades dentro de las posibilidades de su condición; Chayo es la principal prueba, sin esperar que sean suplidas por seres

mágicos o metafísicos exclusivamente porque a la vez reconoce que la fe religiosa es una parte importante de su cultura.

Al representar ciertas influencias, adoptarlas o rechazarlas tanto de la ideología hegemónica gringa como de la marginalizada chicana, como sujeto de enunciación, Cisneros se posiciona como el sujeto fronterizo al que hace referencia Anzaldúa, siempre flexible, constantemente cambiante y desplazándose entre formaciones habituales y, de esta forma, desestabilizando el control de un discurso totalizador central como el de la industria cultural modernista y que transciende la posmodernista. Sin embargo, la forma singular en que representa a su gente y su cultura apartadas de una sociedad totalmente manipulada por un sistema económico y enfrascadas en un mundo religioso del cual dependen, deconstruye y a la vez critica el discurso prevaleciente como resultado de la industria cultural.

Hacia la construcción de nuevas formas de subjetividad en la cultura chicana

Para criticar el discurso patriarcal hegemónico dentro de su cultura, Cisneros utiliza a sus personajes hombres que siguen los estereotipos masculinos que describe Marry Ellmann: hombres activos, señores dueños de su vidas, mentes, cuerpos, pero además los describe como suplidores, machistas y agresores: "he's been on probation since we got him to quit drinking. Raquel and the kids are hardly ever afraid of him anymore" (116). También los describe como hombres que han sido formados dentro de una cultura, la cual cree que los paradigmas son incuestionables y cuyas asunciones predicen que ellos no se pueden inmiscuir en los roles tradicionalmente "femeninos" como la maternidad, puesto que ellos son quienes mandan en todos los ámbitos de vida. La mujer, por su parte, cree que debe aceptarlos pasivamente sin importar que sus acciones sean transgresoras o inmorales. Como conocedora de otra realidad también influenciada por el discurso gringo hegemónico en donde las mujeres han alcanzado cambios positivos en la cultura opresora del patriarcado, Cisneros representa al hombre chicano transgresor en peticiones como la de Arnulfo que pide a la Virgen la cancelación de una deuda, pero que a la vez confiesa su pecado de infidelidad: "It's been hard for me to live here without seeing my wife, you know. And sometimes one gets tempted, but no, and no, and no" (120); o a los abuelos Harlingen pidiendo al Cristo de Esquipulas que libere a su nieto de las drogas y lo mantenga alejado de ellos (122), o Adela Elizondo pidiendo que su hijo sea liberado del trago (123). La única petición que representa una subjetividad masculina diferente es la de Benjamín quien precisamente por levantar una petición siendo homosexual, la codifica con números para que, supuestamente, no pueda ser leída.

Para criticar la situación patriarcal hegemónica y sus efectos opresores, Cisneros utiliza principalmente la representación de la nueva mujer chicana en Chayo. Todo el discurso religioso de la cultura chicana promueve sus valores dominantes insistiendo en la sumisión de sus dogmas, incluido el sometimiento de la mujer al hombre. Anzaldúa describe a la mujer chicana aludiendo a lo que ella no debe ser:

If a woman rebels she is a mujer mala. If a woman doesn't renounce herself in favor of the male, she is selfish. If a woman remains a virgin until she marries, she is a good woman. For a woman of my culture there used to be only three directions she could turn: to the Church as a nun, to the streets as a prostitute, or to the home as a mother. (39)

Estas características se encuentran en el texto en las peticiones de Ms. Barbara Ibáñez quien asume la figura de la mujer casada y madre, la virgen, y quien pide por un hombre "who is not a pain in the nalgas [...] Can you send me a man man" (117), o por Teresa Galindo quien, "just like I asked, a guy who would love only me" (122); o la que pide no quedarse vistiendo santos (122). Sin embargo, es su personaje principal, Chayo, quien se sale de toda la representación de la subjetividad femenina chicana y rompe con la tradición de opresión y marginalización de la mujer.

Probablemente movida por la articulación y logros alcanzados por los grupos feministas a partir del modernismo que influyeron directamente a los Estados Unidos y fueron absorbidos gradualmente por esta sociedad hegemónica, Cisneros, como parte también de esta cultura, nos presenta a Chayo, una chicana universitaria que se rebela. Chayo, en un ritual introductorio, le presenta a la Virgen un trozo de su cabello, como un acto simbólico que representa tanto la apropiación de su cuerpo como el rompimiento de la tradición de su cultura que exige a la mujer llevar sus cabellos largos. Al romper la tradición, su madre le recrimina: Chayo, what have you done! All that beautiful hair. Chayito, how could you ruin in one second what your mother took years to create? You might as well've plucked out your eyes like Saint Lucy. All that hair!" (125). Chayo, en vez de pedir por mejorar su condición de mujer chicana, ya sea en la figura de madre, monja o virgen, se presenta ante la Virgen como la diferente, la otra, simbólicamente más como una prostituta no de lo sexual sino de lo cultural y se compara con la serpiente mordiendo su cola. La figura de la serpiente tiene connotaciones arquetípicas que representan lo malo, lo oscuro, descripciones que, relacionadas con la mujer, la presentan como "desviada" o "descarriada", mala. Anzaldúa le adscribe significaciones relacionadas directamente con su cultura, "Like the ancient Olmecs, I know Earth is a coiled serpent. Forty years it's taken me to enter into the Serpent, to acknowledge that I have a body, that I am a body and to assimilate the animal body, the animal soul" (48). Como serpiente, Chayo se reconoce y se posiciona como parte en cuerpo y alma de la tierra, de su lugar de existencia.

Chayo rompe también el paradigma de mujer chicana y madre al anunciar su intención de no llegar a ser esposa y madre, o de esperar a "Mr. Right" y anuncia su intención de ser pintora para recibir la reprimenda de sus familiares. Se rebela contra la Virgen al identificarla con otras mujeres de su familia y sus historias de violencia, opresión y discriminación por parte de los hombres:

For a long time I wouldn't let you in my house. I couldn't see you without seeing my ma each time my father came home drunk and yelling, blaming that ever went wrong in his life on her. I couldn't look at your folded hands without seeing

my abuela mumbling, "My son, my son, my son . . . " Couldn't look at you without blaming you for all the pain my mother and her mother and all our mothers' mothers have put up with in the name of God. Couldn't let you in my house. (127)

En cambio, invierte los roles y le da características masculinas a la mujer al manifestarle a la Virgen su deseo de verla como un hombre con un cuerpo semidesnudo en su parte superior, con serpientes en sus manos, sobre un toro brincando y domando (127). Además, se describe a sí misma como la hocicona, como la otra que no calla, que se representa y articula sus deseos sin escatimar las consecuencias que pudieran tener sus palabras.

Con la intención de no salirse de sus raíces chicanas, por último, Chayo toma la figura de la Virgen y la seculariza relacionándola con Tomantzín en Tepeyac en la ciudad imaginaria de Aztlán donde presuntamente los chicanos formarían su propia nación, "No longer Mary the mild, but our mother Tonantzín. Your church at Tepeyac built on the site of her temple" (128). Confirmando la referencia que Anzaldúa hace de la identidad chicana de la mujer "grounded in the Indian woman's history of resistance [of] rites of mourning of defiance protesting the cultural changes which disrupted the equality and balance between female and male, and protesting their demotion to a lesser status, their denigration" (43), Chayo combina la imagen de mujer chicana, de la Virgen, de las diosas seculares indias "Coatlaxopeuh, She Who Has Dominion over Serpents" o "Tetoinnan, Toci [...] para representar a un nuevo tipo de mujer, una mujer que se resiste porque se ha investido del poder que podría generarse desde lo metafísico, Dios y la Virgen, pero también desde lo secular, ambas condiciones necesarias para salir de la opresión y posicionarse en locaciones más privilegiadas social y culturalmente y para resistir la validez y legitimación del paradigma patriarcal. Chayo cierra su oración-petición a la Virgen colgando su trozo de cabello como símbolo de ruptura y cambio.

Cisneros al utilizar nuevamente representaciones hegemónicas y marginales, metafísicas y seculares, desestabiliza el discurso prevaleciente dentro de su cultura. De nuevo no sólo cuestiona los modelos machistas chicanos sino que también propone la ruptura y el cambio de lo que podría significar la hegemonía de este sistema en el personaje de Chayo. Su obra parece adquirir de esta manera valor cultural puesto que dota a su obra de calidades culturales y a la vez de admiración reflexiva en la era posmodernista.

Conclusiones

Definitivamente, no se puede situar la obra literaria de Sandra Cisneros como un producto más de consumo como apuntaría la ideología de la industria cultural. Tanto en forma como en contenido es una producción que, a pesar de que pueda ser reproducida desmedidamente, constituye una obra diferenciada de lo canónico modernista. No exhibe el aura benjamiano dentro de lo posmoderno porque, como lo describe Andreas Huyssen:

el viejo concepto de arte: no tocar, no pisar. El musco era un templo, el artista su profeta, la obra una reliquia objeto de culto: el aura había sido restaurada [.] los debates de los últimos quince o veinte años sobre los modos de ver y experimentar en el arte moderno, sobre la construcción de imágenes y los nexos entre arte de vanguardia, iconografía de los medios de comunicación y publicidad, parecían haber sido barridos [...] (211)

y las nuevas formas no sólo de producir sino de ver se han distanciado de lo moderno y se han legitimizado. La obra de Cisneros redefine la sensación de aura al ser estilísticamente provocadora sin poseer el acercamiento que Benjamín requiere de él. No sabemos de la intención o propósito de la autora al escribirla, pero definitivamente al leerla invita a la reflexión con un tono trascendente.

También, toda la nueva propuesta estilística y temática refuerza y enmarca lo que sugiere la obra en su agenda política: un llamado de consciencia, no sólo a los chicanos, sino a todos los habitantes de la frontera que de alguna u otra manera somos todos al cohabitar entre diferentes formas culturales, para que tomemos de cada cultura lo que mejor se adapte al progreso social. Parece sugerir Cisneros, por medio del tono del texto, no que nos distanciamos del discurso religioso, de los santos, las vírgenes y los poderes ocultos para buscar dentro de nosotros mismos y dentro de nuestras culturas mejores condiciones de vida aunque siempre ayudados por la fe.

Sugiere, además, que cambiemos los paradigmas dominadores y opresores del patriarcado y para ello apela a la mujer misma como víctima. Parece sugerir que nos apropiemos de nuestros cuerpos y almas y contemplemos nuevas opciones menos marginales al emprender una lucha en pos de mejores condiciones de vida individual y social.

En fin, Cisneros mediante la representación artística literaria de su cultura chicana de frontera, de forma estilísticamente innovadora, y apartándose y debatiéndose entre dos culturas, representa, denuncia, critica y propone un desplazamiento hacia nuevas subjetividades tomando en cuenta el bagaje cultural de cada una pero tomando y transformando lo que mejor convenga para establecer un nuevo orden social. Este orden debe desestabilizar la discriminación, la opresión y la violencia que han formado parte de la cultura que Anzaldúa llama primer mundo.

Bibliografía

- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands. La Frontera The New Mestiza*. Washington: Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, 1999.
- Benjamín, Walter. *La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica*. Madrid: Ed. Taurus, 1936. Consultado el 20/08/08 en el sitio http://www.jacquesderrida.com.ar/restos/benjamin_arte.htm.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo Veintinuno de España Editores, 1991.

- Best, Steven and Kellner Douglas. *Postmodern Theory*. New York: Guilford Press, 1991.
- Childers, Joseph and Gary Hentzi, ed. *The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism*. New York: Columbia University Press, 1995.
- Cisneros, Sandra. *Woman Hollering Creek and other stories*. New York: Vintage Books, 1991.
- Ellman, Mary. *Thinking About Women*. USA: Harvest/HBJ Book, 1968.
- Foucault, Michel. *Las Palabras y Las Cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1968.
- Giddens, Anthony. *Consecuencias de la Modernidad*. Madrid: Alianza, 1993.
- Guerin, Wilfred L. and others. *A Handbook of Critical Approaches to Literature*. New York: Harper & Row, 1979.
- Horkheimer, Max y Theodor Adorno. *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Klages, Dr. Mary . Lec. of. *Structuralism and Saussure*. Ferdinand de Saussure. University of Colorado at Boulder, September 6, 2001. Consultado el 03/09/08 en el sitio: <http://www.colorado.edu/English/courses/EN-GL2012Klages/saussure.html>.
- Lash, Scott. *Sociología del posmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- Lohafer, Susan, and Jo Ellyn Clary, ed. *Short Story Theory at a Crossroads*. Louisiana: Louisiana State University Press, 1989.
- Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.
- Marcuse, Herbert. *One dimensional Man*. Boston: Beacon Press, 1991.
- Pacheco, Gilda y Kari Meyers. *The Perceptive Process*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2003.
- Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder; eurocentrismo y América Latina" *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Ed. Edgardo Lander. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales-CLACSO, 2000.
- Root, Deborah. *Cannibal Culture, Art Appropriation, & the Commodification of Difference*. USA: Westview Press, 1996.
- Torres, Rafael. *Moments in Chicano Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.