

NARRACIÓN E IDENTIDAD HÍBRIDA EN *CARAMELO OR PURO CUENTO* DE SANDRA CISNEROS

Ana Giménez Calpe

(Universitat de València/The University of Texas of the Permian Basin)

ana.gimenez@uv.es

RESUMEN:

La novela *Caramelo or puro cuento* (2002) de la autora chicana Sandra Cisneros rescata la vida silenciada de cuatro generaciones de la familia Reyes, marcadas todas ellas por las continuas idas y venidas entre España, México y Estados Unidos. El objetivo principal de este artículo es el análisis de las estrategias empleadas por la protagonista y narradora del relato para desplazar los discursos hegemónicos sobre su identidad cultural y la de su familia. Para ello, analizaremos cómo la narradora de la novela se sitúa en un tercer espacio, un terreno incierto e incómodo, pero desde el que la protagonista logra resignificar la lógica binaria de la diferencia cultural. Asimismo estudiaremos las posibilidades de la narración híbrida, característica de la novela, para desarticular la autoridad, tanto desde el punto de vista político como del estrictamente narrativo.

Palabras clave: Sandra Cisneros; poscolonialismo; hibridismo; identidad cultural; literatura chicana.

ABSTRACT:

Sandra Cisneros's novel *Caramelo or puro cuento* (2002) reveals the unspoken history of four generations of the Reyes family, all of them influenced by their continuous comings and goings between Spain, Mexico and the USA. The investigation aims to examining the strategies that the protagonist and narrator uses to question hegemonic discourses about her cultural identity. To this end, we will analyze the way the narrator places herself in a third space, an uncertain and uncomfortable territory, but from which she can resignificate the binary system that regulates the notion of cultural difference. We will also study the possibilities that the hybrid narration of the novel offers to question authority, not only from a political, but also from a narrative point of view.

Keywords: Sandra Cisneros, postcolonialism, hybridity, cultural identity, Chicano literature

1. INTRODUCCIÓN

La cultura, explica Homi Bhabha en su teoría crítica poscolonial, se convierte en ocasiones en una estrategia de supervivencia (2002: 172). En este sentido, algunos textos literarios contemporáneos han reformulado de forma crítica el discurso colonial de la diferencia cultural. Tras las narrativas hegemónicas que hasta no hace tanto organizaban su relato en torno a subjetividades originarias e iniciales, diferentes autores han apostado desde la periferia del poder por una resignificación y redefinición de los relatos tradicionales. En el escenario actual, globalizado y transnacional, los textos literarios se perfilan así como un medio idóneo para representar las paradojas relativas a la identidad (Müller – Funk, 2012: 11). Dominar el arte de la narración, y en especial, su capacidad para crear y sostener identidades, supone para algunos autores, tal y como sostiene Bhabha, una estrategia de supervivencia. En el caso concreto de los autores chicanos, cuyas identidades se encuentran a medio camino entre la cultura mejicana a la que pertenecieron sus antepasados y el nuevo espacio cultural del país de acogida, Estados Unidos, el acto de narrar se torna una necesidad imperiosa. Tras la experiencia de la exclusión social, la escritura permite a los autores alzar una voz que difícilmente es escuchada en la sociedad norteamericana.

La escritora Sandra Cisneros, nacida en Chicago e hija de padre mexicano y madre méxico-americana, es una de las voces de la literatura chicana que en los últimos años se ha oído de forma particular. Con sus novelas *The House on Mango Street* (1984), *Caramelo* (2002) y *Have you seen Marie?* (2012), sus cuentos publicados en *Woman Hollering Creek and Other Stories* (1991), así como sus colecciones de poesía *My Wicked Wicked Ways* (1987) o *Loose Woman* (1994), la autora ha alcanzado un contundente éxito editorial. Sus historias, centradas en su mayoría en la problemática de la cultura chicana, recuperan para el público las voces silenciadas por el discurso oficial y ofrecen así el reverso a los grandes relatos hegemónicos.

La narración como estrategia de supervivencia se manifiesta por partida doble en *Caramelo*, novela que narra las vivencias de una familia méxico-americana a lo largo de cuatro generaciones. Por un lado, en el nivel autorial, y como ya hemos apuntado, Sandra Cisneros consigue rescatar con su texto un punto de vista diferente al de las "grandes narrativas" y retar así a los discursos tradicionales. Por otro lado,

en el plano de los personajes, es Celaya (o Lala) Reyes, la protagonista y narradora del relato, la que logra superar sus conflictos de identidad gracias a sus dotes narrativas. A medida que organiza el relato de su propia historia, Celaya supera sus continuas frustraciones y dudas, derivadas durante su infancia y adolescencia en gran parte de su condición de chicana. Junto a la historia de su vida, Celaya narra también la de varios miembros de su familia, cuyas vivencias están, tal y como reconoce el personaje al final de la novela, irremediabilmente unidas a las suyas. Las idas y venidas del pasado al presente, de Chicago a la Ciudad de México, a Acapulco o a San Antonio, tan próxima a la frontera entre los dos países, dibujan un relato con el que Lala logra cuestionar las divisiones binarias relativas a las identidades mejicana y estadounidense. La pérdida o falta de un lenguaje propio, que caracteriza a no pocos familiares de la protagonista de la novela, contrasta así con la capacidad discursiva de Lala, con su absoluto dominio de las palabras, con las que juega y entrelaza historias.

2. EL ESPACIO HÍBRIDO: LA IDENTIDAD NACIONAL MÁS ALLÁ DE LOS PARADIGNAS DOMINANTES

Con las múltiples historias, propias y familiares, que Lala reconstruye y organiza, la protagonista recorre las experiencias de cuatro generaciones de la familia Reyes, una familia marcada por las continuas idas y venidas de sus miembros, siempre a caballo entre países y culturas diferentes. Celaya adopta, pues, el papel de narradora de la saga familiar, consciente de su buen saber hacer con las palabras. Su narración no es cronológica, pues, de la misma forma que ésta nos traslada a diferentes espacios de México y Estados Unidos, los saltos en el tiempo son constantes: de la década de los sesenta a los convulsos años veinte y de ahí de nuevo a los años setenta.

En este tránsito espacial y cronológico, la voz de la narración, vinculada siempre al mismo personaje, va evolucionando. En cada una de las tres partes que conforman la novela, la voz narradora da cuenta de diferentes momentos de su vida o la de otros miembros de su familia, por lo que los rasgos de la voz en una u otra parte son distintos. Así, en la primera parte, la Celaya que narra es una ingenua niña que revive las visitas estivales desde Chicago a la casa de los abuelos paternos en México D. F. Sin embargo, la sencillez y las imágenes infantiles propias de los capítulos del primer bloque dan paso, ya en la segunda parte, a una sintaxis y un léxico mucho más cuidado, tal y como corresponde a la voz de una mujer madura (Salvucci, 2006-2007: 168). En estos capítulos Celaya, ya adulta, relata la historia de su abuela Soledad. La narración, que abarca desde el nacimiento de la abuela en México hasta el

mismo nacimiento de Celaya en Estados Unidos, no cuenta con una sola voz. Si bien es Celaya la que reconstruye y relata los momentos claves de la vida de su abuela, así como la de otros miembros de la familia, Soledad participa también en la narración. Se establece así un diálogo entre abuela y nieta, una narración a dos voces, pues la abuela Soledad no cesa de interrumpir a su nieta para puntualizar el relato y, sobre todo, mostrar su disconformidad con la forma de narrar de Celaya: "How you exaggerate! Where you get these ridiculous ideas from is beyond me" (Cisneros, 2002:98).¹ Entre las dos voces se produce, pues, un irremediable conflicto, ya que, tal y como afirma Celaya ante una de las quejas de su abuela, cada narrador tiene una versión diferente de los hechos: "It depends on whose truth you are talking about. The same story becomes a different story depending on who is telling it" (Cisneros, 2002:166).

En los capítulos de la tercera parte, por último, la narradora protagonista relata otra época de su vida, su adolescencia, marcada por nuevos viajes, nuevos tránsitos entre fronteras. Un nuevo viaje a México, esta vez para recoger a la abuela Soledad tras la muerte del abuelo Narciso, la mudanza de toda la familia de Chicago a San Antonio y, por último, la huida frustrada de Celaya con su novio a Mexico D. F. para casarse dan cuenta del espacio liminar que habita la Celaya adolescente. Siguiendo la tradición familiar, Celaya forja su identidad entre espacios, lo que le permitirá elaborar un discurso propio con el que asumir finalmente la multiculturalidad de su familia y aceptarse como joven chicana.

La historia que relata Celaya comienza en una frontera, en un semáforo que señala los límites entre dos países, México y Estados Unidos. La narradora protagonista, junto al resto de su familia, compuesta por padres, hermanos, tíos y primos, se dispone a visitar la Ciudad de México, donde viven los abuelos paternos. Para ello la familia se desplaza en tres coches: un Cadillac blanco, un Impalma verde y una camioneta Chevrolet roja. Los tres colores de la bandera mejicana cobran presencia en estos tres automóviles, todos ellos conocidos modelos norteamericanos. En este lugar intersticial que es la frontera, los protagonistas del relato ponen de manifiesto cómo en ellos se articulan ambas culturas. Si bien en sus discursos recalcan las diferencias de vivir en uno u otro lado, su aparición al comienzo de la novela anuncia, sin embargo, cómo esta familia de inmigrantes de origen mejicano incorpora y combina elementos de los dos países. En su viaje entre los dos países, la familia Reyes se presenta como un terreno intermedio en el que ambas culturas, de

¹ Todas las citas de la novela proceden de la edición: Cisneros, S. (2002). *Caramelo*. Nueva York: Knopf.

una u otra forma, tienen presencia.

Como explica Maya Socolovsky, en esta primera parte la narradora describe un México idealizado, que ocupa una posición privilegiada respecto a Estados Unidos (2013: 84). Aunque en realidad nunca emigró de allí, Celaya siente la llegada a México D.F. como una vuelta al hogar, que resulta emotiva y excitante al mismo tiempo: "The rising in the chest, in the heart, finally. The road suddenly dipping and surprising us as always. There it is! Mexico City! *La capital. El D.F. La capirucha.* The center of the universe! (Cisneros, 2002: 25)

Sin embargo, esta imagen de México que la protagonista presenta al comienzo de la novela no permanece inalterable. Cuando Celaya, ya en la tercera parte, vuelve a México como adolescente y se aventura sola por las calles de la capital, percibe un espacio diferente al recordado. Ahora que ya no es una niña, la ciudad presenta una imagen distinta: "Men in the street, alone and in groups, look at me and say things to me. - Where are you going, my queen? [...] I walk fast like I'm late, and keep my eyes on the sidewalk" (Cisneros, 2002: 261). Finalmente, la visión de un hombre borracho que muestra sus genitales sacude a Lala de forma repentina y hace olvidar a la protagonista todo lo que ésta había asociado a México durante la infancia:

*Ay, it's his thing. [...] ¡Córrele, córrele! Run, run! My heart racing several steps ahead of me. Ay, qué feo, feo, feo. A little shudder goes through me when I make my way around the corner and turn back to the Grandmother's house on Destiny Street. I forget about the balloons, the milk gelatins, the cookie vendors in front of the church, the pumpkin-flower *quesadillas*, the sandwich of cotton wadded between my legs (Cisneros, 2002: 262).*

El texto cuestiona una concepción esencialista de la ciudad de México. La imagen idealizada de la ciudad y del país da paso a nuevas vivencias y nuevas imágenes. Como consecuencia de ello, la protagonista se siente desconcertada. Las nuevas experiencias desplazan sus recuerdos infantiles y revelan así las trampas escondidas tras el discurso que describe un México idealizado, sobre el que la narradora pretende articular su relato al principio de la novela. La percepción de México no es, pues, algo fijo o inalterable. Al contrario, y tal como le ocurre a la protagonista, ésta varía con el tiempo.

Precisamente al final del libro, en el "pilón" (Cisneros, 2002: 433), un apéndice añadido tras el final de la novela, se descubre cómo la imagen idealizada de México no responde a una realidad, sino a la construcción narrativa del que imagina y cuenta la historia: "And I don't know how it is with anyone else, but for me these things, that song, that time, that place, are all bound together in a country I am homesick for, that doesn't exist anymore. That never existed. A country I invented. Like all emigrants

caught between here and there" (Cisneros, 2002: 434). De esta misma forma actúa Lala al principio del texto, esto es, creando una imagen refinada del país desde su perspectiva de hija de inmigrantes. Aunque ella también conoce México gracias a las visitas estivales, gran parte de la información sobre el país la recibe a partir de otras narraciones, las de sus familiares, que, desde Estados Unidos, acercan la cultura mexicana a la protagonista. El México que presenta Celaya al principio de la novela tiene, pues, una gran deuda con la ficción y la construcción narrativa. El conocimiento que Celaya tiene del país, así como de la cultura y de la lengua, resulta, sin embargo, limitado y confuso. Tal y como le recuerda su abuela, Celaya no deja de ser una chica del otro lado que habla español con acento.

Esta relación ambivalente de la familia de Celaya con la cultura mexicana se manifiesta de forma clara durante el viaje a Acapulco. Allí Celaya y su familia se comportan como visitantes extranjeros, que recorren las playas del país protegidos bajo los clásicos sombreros de turistas: "Except for Candelaria [...] everyone gets a silly hat. [...] Straw hats with ACAPULCO stitched in orange yarn, two palm trees on either side, or a maguey stitched in green on one side and on the other, a Mexican man asleep under a *sombrero*" (Cisneros, 2002: 74). Con su actitud reproducen la imagen dominante sobre el México turístico y exótico, pero, al hacerlo, la repetición resulta paródica y caricaturesca. Ni son los prototípicos turistas norteamericanos ni son los autóctonos habitantes mejicanos. O son las dos cosas y a la vez ninguna. Su comportamiento ilustra lo que Bhabha conceptualiza como la "ambivalencia del mimetismo" (2002: 86), que sabotea la autoridad de los discursos dominantes. La imitación parcial e incompleta, tal y como indica Bhabha en su estudio de la política colonial, desdibuja precisamente la diferencia en la que se fundamenta la autoridad imitada. Como la repetición no es idéntica al original, prosigue, el mimetismo desplaza la identidad y cuestiona las diferencias entre una y otra cultura. Al vestirse y actuar como una familia norteamericana que visita un México desconocido y exótico, Celaya y su familia ponen de manifiesto que su comportamiento responde a una práctica que se fundamenta en la repetición y la imitación. El texto desestabiliza así la concepción de la diferencia cultural como rasgo esencial.

El espacio que habitan Celaya y su familia no es un espacio único; al contrario, es un espacio "entre-medio" (in-between), que resulta del continuo cruce de fronteras. Precisamente con este movimiento constante entre países, la familia de Lala problematiza la idea de frontera como separación estable entre naciones. Los límites fronterizos, tan reales en los mapas del atlas, se difuminan en la narración de Celaya. Frente a lo que reflejan los mapas, a los que basta un cambio de color para delimitar

el fin de un país y el comienzo de otro, la realidad que refleja la narración de Celaya resulta mucho más compleja: "Not like in the Triple A atlas from orange to pink, but at a stoplight in a rippled heat and dizzy gasoline stink, the United States ends all at once" (Cisneros, 2002: 17).

Al principio de la novela, cuando la niña Celaya narra los primeros viajes a México, la frontera es percibida como una sólida barrera que delimita dos mundos diferentes. Por eso, a la hora de cruzarla, se impone el silencio. Lala y sus hermanos, que han cantado canciones durante el viaje, dejan de hacerlo y se disponen a constatar los cambios que les depara el nuevo país:

We've crossed Illinois, Missouri, Oklahoma and Texas singing all the songs we know. [...] But crossing the border, nobody feels like singing. [...] As soon as we cross the bridge everything switches to another language. *Toc*, says the light switch in this country, at home it says *click*. *Hink*, say the cars at home, here they say *tán-tán-tán*. [...] Sweet sweeter, colors brighter, the bitter more bitter (Cisneros, 2002: 16).

Sin embargo, más adelante el límite resulta imperceptible, pues no supone ningún obstáculo en el transcurso de los viajes de la familia Reyes:

Chicago, Route 66 – Ogden Avenue past the giant Turtle Wax turtle – all the way to Saint Louis, Missouri, which Father calls by its Spanish name, San Luis. San Luis to Tulsa, Oklahoma. Tulsa, Oklahoma, to Dallas. Dallas to San Antonio to Laredo on 81 till we are on the other side. Monterrey. Saltillo. Matehuala. San Luis Potosí. Querétaro. Mexico City (Cisneros, 2002: 5).

Sobre todo a medida que avanza la novela, la frontera entre los dos países pierde rigidez y se torna un espacio poroso, que permite que a uno y otro lado confluyan elementos de las dos culturas (Socolovsky, 2013: 87). En la tercera parte, pues, las diferencias entre Estados Unidos y México se desdibujan con mayor fuerza, pues se impone un espacio híbrido, en el que se entremezclan referentes culturales diversos. San Antonio, la ciudad de Texas a la que se muda Celaya durante su adolescencia, refleja el espacio "entre-medio" que habita la protagonista:

We get to San Antonio in the early afternoon [...]. We drive past streets named Picoso, Hot and Spicy Street; Calavera, Skeleton Street; and Chuparrosa, Hummingbird Street. It's odd to see the names in Spanish. Almost like being on the other side, but not exactly (Cisneros, 2002: 304).²

El texto pone de manifiesto la importancia del lugar en el que confluyen y se encuentran las culturas. Éstas no son elementos aislados y opuestos, que se emplean únicamente a uno u otro lado de la frontera, sino sistemas que traspasan los límites fronterizos y pueden interactuar y combinarse entre sí. Desde esta perspectiva, la

² Como ciudad próxima a la frontera entre México y Estados Unidos, San Antonio es una muestra arquetípica del espacio híbrido: "a town halfway between here and there, in the middle of nowhere" (Cisneros, 2002: 380).

ciudad de San Antonio visibiliza el espacio que habita Lala desde su infancia, un espacio en el que conviven referencias culturales dobles.

Si bien al principio de la novela Celaya insiste en presentar México y Estados Unidos como dos mundos separados y diferenciados, guiada, en parte, como hemos visto, por las narraciones sobre México que escucha de su padre y de su abuela, en la última parte de la novela, durante la adolescencia de la protagonista, ésta desarrolla una conciencia cada vez mayor de su condición de chicana, que articula y combina elementos de las dos culturas presentes en su vida.³ La combinación de dos referentes culturales distintos le hace situarse en un terreno incierto, un tercer espacio. Este lugar no resulta un espacio cómodo, pero desde él la protagonista consigue recodificar y renegociar los significados relativos a su identidad y la de su familia.

En este tercer espacio, o espacio "entre-medio", Lala toma conciencia del carácter híbrido de su identidad. Frente a la idea de una cultura única y una raza "pura", la protagonista desafía la lógica binaria dominante y reivindica la posibilidad de un terreno intermedio que combine y articule los dos sistemas culturales y lingüísticos que conoce. Este territorio incierto en el que se ubica no le otorga, como ya hemos señalado, una postura cómoda o privilegiada. Su condición de chicana causa malestar tanto a los mexicanos como su abuela, que la critican por haber adoptado la cultura y la lengua de los estadounidenses, como a los norteamericanos blancos, que se sienten amenazados ante la presencia de otra cultura y otra lengua. La identidad chicana presenta así un significativo rasgo desestabilizador, pues cuestiona las nociones de unidad y exclusividad.

En estas circunstancias, Lala ha de enfrentarse no sólo al racismo de norteamericanos blancos, sino también a la hostilidad de otras compañeras chicanas, que acusan a Lala de creerse superior al resto y de hablar como una "chica blanca": "Think you're so smart because you talk like a white girl" (Cisneros, 2002: 356). Lo que molesta tanto a unos como a otros es el carácter híbrido de la narradora protagonista, que no encaja en la lógica binaria que regula las identidades de la diferencia. Los rasgos mestizos de Lala desconciertan así a sus compañeros de clase blancos, pues éstos no reconocen en Lala la imagen estereotipada de la mejicana: "Hey, hippie girl, you Mexican? On both sides? / - Front and back, I say. / - You sure don't look Mexican" (Cisneros, 2002: 252). La respuesta irónica de Lala resulta desconcertante, pues desplaza la lógica que insiste en clasificar a los individuos en

³ En cualquier caso, desde la primera parte de la novela la percepción que Celaya tiene de los dos países va cambiando continuamente. Tanto Estados Unidos como México se encuentran en diferentes momentos de la narración "al otro lado". El texto descubre así la ambivalencia del discurso identitario, que no es estable, sino cambiante.

función de su lugar de procedencia y el de sus familias. Ante la concepción de una identidad nacional única y estable, Lala reivindica el carácter plural e híbrido de los mejicanos:

There are the green-eyed Mexicans. The rich blond Mexicans. The Mexicans with the faces of Arab sheiks. The Jewish Mexicans. The big-footed-as-a-German Mexicans. The leftover-French Mexicans. The *chaparrito* compact Mexicans. The Tarahumara tall-as-desert-saguaro Mexicans. The Mediterranean Mexicans. The Mexicans with Tunisian eyebrows. The *negrito* Mexicans of the double coast. The Chinese Mexicans. The curly-haired, freckled-faced, red-headed Mexicans. The jaguar-lipped Mexicans. The wide-as-a-Tula-tree Zapotec Mexicans. The Lebanese Mexicans. Look, I don't know what you're talking about when you say I don't look Mexican (Cisneros, 2002: 353).

Esta concepción híbrida de la identidad enfrenta asimismo a Lala con las otras niñas chicanas de San Antonio: Tras repetidos insultos y desprecios, Lala sufre un día la violencia física de sus compañeras de clase, que le golpean y le persiguen con piedras hasta la autopista. En estos momentos la joven protagonista sufre una de sus mayores crisis identitarias, harta de la incomprensión a la que ha de enfrentarse allá donde va: "I don't care, I don't care. *Que me lleven de corbata*. Take me, dangle me from the bumper. I don't care, I never belonged here. I don't know where I belonged anymore. And the sting from the beating like nothing compared to how much I hurt inside" (Cisneros, 2002: 256). Sin embargo, en su huida del acoso y la violencia, Lala se dirige a la autopista. Aunque ésta encierra un peligro evidente, la protagonista la presenta también como su particular camino de salvación: "There's no choice but to scramble over the chain-link fence and make a run for it through the interstate" (Cisneros, 2002: 256). Como los inmigrantes que llegan desde México, Lala traspasa un límite, la valla de alambre, para llegar a la autopista, esto es, un espacio intermedio, ubicado entre dos orillas o mundos, que sirve para conectar unos espacios con otros. Es en este espacio, en principio peligroso y hostil, donde Lala escucha una voz extraña que pronuncia su nombre: "Celaya. Somebody or something said my name. Not 'Lala', not 'La'. My real name" (Cisneros, 2002: 357) Tras escuchar la voz, Lala supera el miedo que le deja paralizada y arranca a correr. El sufrimiento vivido durante la experiencia, materializado en heridas y moratones, forma parte del proceso de maduración de Lala, que poco a poco configura y articula su identidad personal: "When I got home, I lock myself in the bathroom, undress, and assess the damage, examining all the parts of myself that are bruised, or skinned, or throbbing. Celaya. I'm still myself. Still Celaya. Still alive (Cisneros, 2002: 357). Las huellas de la paliza dejan constancia así de lo difícil y doloroso que resulta el camino que recorre Celaya. Su situación en San Antonio, ese espacio "inter-medio", no es fácil, pero es en este terreno incómodo donde Celaya logra pronunciar su nombre y encontrar, en definitiva,

una definición para sí misma.

En esta definición, que Celaya opone a aquéllas que hasta la fecha le habían otorgado, resulta fundamental el carácter híbrido de la identidad chicana. Al final de la novela, en la fiesta de aniversario de sus padres, Lala descubre que todo y todos los que la rodean en su vida están conectados. El presente no sería lo que es sin el pasado y éste no tiene un único origen, sino varios. La cultura mejicana tiene una importante presencia en su vida, como atestigua el rebozo caramelo que heredó de su abuela, quien, a su vez, lo heredó de su madre:

I'm afraid, but there is nothing I can do but stare it in the eye. I bring the tips of the *caramelo rebozo* up to my lips, and, without even knowing it, I'm chewing on its fringe, its taste of cooked pumpkin familiar and comforting and good, reminding me I'm connected to so many people, so many (Cisneros, 2002: 428).

Los dos sistemas culturales que conoce no pueden quedar separados, sino entrelazados, como las hebras de un rebozo. Así es como Lala describe su vida, "with its dragon arabesques of voices and lives intertwined" (Cisneros, 2002: 424). Desde este punto de vista, Lala logra desestabilizar los insultos y desprecios recibidos por tener referencias culturales diversas. La narradora reivindica su carácter híbrido como algo positivo, que aglutina elementos diversos. Un poco antes, en México, tras ser abandonada por su novio, con el que había escapado para casarse, Lala enuncia ya su particular concepción de la humanidad: "I look up, and la Virgen looks down at me, and, honest to God, this sounds like a lie, but it's true. The universe a cloth, and all humanity interwoven. Each and every person connected to me, and me connected to them, like the strands of a *rebozo*" (Cisneros, 2002: 389). En la basílica de la ciudad de México D.F., la protagonista vislumbra un mundo sin fronteras que separen o enfrenten. Al contrario, su mundo es descrito como un espacio colectivo, en el que de forma armónica se entrelaza la humanidad al completo.

3. LA VOZ HÍBRIDA: REFLEXIONES METATEXTUALES SOBRE EL RELATO

En el proceso de reescritura y resignificación que emprende la protagonista narradora, ésta desestabiliza, como hemos visto, las ficciones relativas a la "identidad cultural" establecidas por los discursos oficiales. La radicalidad del proceder crítico de la novela radica, no obstante, en el cuestionamiento del concepto mismo de relato, que es caracterizado en varias ocasiones como una ilusión. En varias ocasiones Lala pone en entredicho su propia credibilidad como narradora y subraya la importancia de la fantasía y la invención: "I have to exaggerate. It's just for the sake of the story. I need details (Cisneros, 2002: 92). La voz narradora no esconde la labor de

reconstrucción que se esconde tras el relato y siembra así en los lectores dudas acerca de la veracidad de las historias narradas: "Did I dream it or did someone tell me the story? I can't remember where the truth ends and the talk begins" (Cisneros, 2002: 20). La frontera entre la verdad histórica y la ficción se diluye a medida que avanza la narración, pues Lala no oculta las licencias poéticas a las que recurre en su construcción narrativa: "They're not lies, they're healthy lies. So as to fill in the gaps. You're just going to have to trust me. It will turn out pretty in the end, I promise" (Cisneros, 2002: 188).

En este juego metatextual, en el que los personajes de la novela reflexionan sobre el acto mismo de narrar, resulta clave la estructura dialógica que adopta la narración en la segunda parte de la novela. El relato, centrado en la vida de la abuela Soledad, se libera de la univocalidad, así como de la premisa de una sola verdad. La hibridez cultural del mundo de Celaya y su familia converge con otro tipo de hibridez, esto es, la hibridez de los enunciados. El diálogo que establecen Celaya y su abuela visualiza de forma clara el concepto de dialogicidad del crítico literario Mijaíl Bakhtin. Para Bakhtin, la hibridez, siempre presente en el lenguaje, descubre la capacidad de una de las voces para ironizar y desenmascarar a la otra voz (Bakhtin, 1990). Frente a la idea de relato con una única pretensión de valor y verdad, la historia de Soledad y su familia es narrada desde un espacio dialógico, polifónico, en el que "suenan" diferentes posiciones de sentido. La narración de la vida de Soledad ilustra así lo que Bakhtin conceptualiza como "hibridez intencional", que de forma deliberada resulta autorreflexiva y capaz de desarticular la autoridad. En esta segunda parte de la novela, la narración se organiza a partir de la discusión y las discrepancias entre los dos personajes, lo que revela la complejidad de los procesos de producción de sentido, que han de ser continuamente negociados.

Como descubrimos casi al final de la novela, Lala narra la historia de su abuela y del resto de su familia para ayudar a Soledad a cruzar definitivamente "al otro lado". Tras el ataque al corazón de Inocencio, el padre de la protagonista, la abuela, ya muerta, se presenta nuevamente ante Lala. Para que Soledad no se lleve consigo a Inocencio, Celaya hace un trato con su abuela: tendrá que narrar su historia, pues de lo contrario Soledad permanecerá, como ha hecho hasta entonces, en un lugar intermedio entre la vida y la muerte: "I'm in the middle of nowhere. I can't cross over to the other side till I'm forgiven. And who will forgive me with all the knots I've made out of my tangled life?" (Cisneros, 2002: 408). La abuela Soledad ha quedado atrapada en un lugar intermedio entre la vida y la muerte por los errores cometidos y, sobre todo, su incapacidad para narrar su vida y articular así una explicación. Lala, sin

embargo, sí que tiene la habilidad de narrar historias y es así como puede ayudar a su abuela, asumiendo el rol de "coyote narrativo":

- Help me. Celaya, you'll help me cross over, won't you?
- Like a *coyote* who smuggles you over the border?
- Well...in a manner of speaking, I suppose.
- Can't you get somebody else to carry you across?
- But who? You're the only one who can see me (Cisneros, 2002: 408).

El coyote es una persona que recibe dinero por transportar a escondidas a inmigrantes irregulares a través de la frontera entre México y Estados Unidos. En este sentido, tal y como señala Heather Alumbaugh en su análisis de la voz narrativa en *Caramelo*, la caracterización de la práctica narrativa de Lala como coyote anuncia el carácter transgresor de la narración de la protagonista (Alumbaugh, 2010: 54). De la misma forma que los continuos viajes que la familia Reyes realiza entre México y Estados Unidos cuestionan la concepción de la frontera como una separación rígida y difícil de franquear, la voz narrativa adquiere en la novela un carácter subversivo, pues ésta es capaz de transgredir fronteras, tanto espaciales como temporales. Como si se tratara de una actividad ilícita o de contrabando, Lala recupera la historia de su abuela y la organiza narrativamente. Para ello, el tránsito entre fronteras es constante: entre México y Estados Unidos, pero también entre la vida y la muerte, así como entre el pasado y el presente.

Al relatar la historia de su familia, Celaya descubre que, más allá de los hechos acontecidos, es la instancia narradora la que organiza el relato y produce un sentido determinado. Como le ha enseñado su padre, tan proclive a las mentiras piadosas, la verdad juega un papel poco significativo, pues lo realmente importantes es la historia que se cuenta, la forma en que los hechos son presentados. En este sentido, cuando la abuela Soledad exige a Celaya que cuente la verdad, la narradora sostiene que los hechos no bastan para crear una historia:

- Why do you constantly have to impose your filthy politics? Can't you just tell the facts?
- And what kind of story would be this with just facts?
- The truth!
- It depends on whose truth you're talking about (Cisneros, 2002: 156).

Lala niega así la posibilidad de una narración objetiva sobre los hechos. Al contrario, la narración se ve siempre condicionada por la voz narradora, que tiene la habilidad performativa de construir una verdad determinada. Esta reflexión sobre el mismo acto de narrar no sólo es aplicable al ejercicio narrativo que hace Lala sobre la vida de su

abuela y el resto de la familia. Con las reflexiones metatextuales enunciadas, el texto no sólo revela el marco ficticio del mismo, sino que descubre el proceso que rige cualquier práctica narrativa. Las narrativas que tanto México como Estados Unidos han construido sobre el propio país y la propia historia se descubren, pues, como tales en el texto. De esta forma, la novela no sólo crea un tercer espacio para la protagonista, en el que ésta encuentra alternativas a las definiciones dominantes sobre su identidad, sino que analiza también las narrativas totalizadoras existentes, cuya autoridad es continuamente cuestionada.

Al narrar la historia de su abuela y el resto de la familia, Celaya desestabiliza las ficciones articuladas a partir de la idea de una identidad nacional fija y estable. En numerosas ocasiones, y con su ironía característica, Celaya se refiere al origen español de su familia mejicana: "Say what they say, their blood was Spanish, something to remember when extolling their racial superiority over their mixed-blood neighbors" (Cisneros, 2002: 163). El mito de la pureza de la sangre española es, sin embargo, ridiculizado poco después, cuando la narradora subraya el carácter ficcional de la historia de la familia: "Like all the chronic *mitoteros*, the Reyes invented a past [...]. It was a pretty story and told with such fine attention to detail, neighbors who knew better said nothing, charmed by the rococo embroidery that came to be a Reyes talent" (Cisneros, 2002: 163). El texto pone así de manifiesto cómo la identidad de la familia Reyes es un constructo, resultado de un proceso narrativo. De la misma forma, la identidad de un país se escribe también a partir de la repetición de ficciones, que comparten un número mayor de personas

Por otra parte, el texto cuestiona también las historias narradas sobre Estados Unidos, sobre todo, las que dan cuenta de su relación con México. Frente a la versión oficial, la voz narradora hace referencia a determinados episodios poco conocidos de la historia mejicana y norteamericana. Al final de la novela, además, Cisneros presenta una cronología que recorre la relación histórica entre México y Estados Unidos desde 1519 hasta la fecha de publicación de la novela. Tal y como es presentado en la tabla cronológica, los flujos migratorios entre México y Estados Unidos son constantes, pese a los intentos oficiales de determinar los límites entre uno y otro país. La frontera es presentada como un límite arbitrario, que varía a lo largo de la historia y cuyos límites son protegidos por medio de prácticas violentas. De forma similar, en las numerosas notas al pie que figuran en la novela, la voz narradora da cuenta de determinados episodios poco conocidos de la historia de México, centrándose en muchos de los casos en el conflictivo cruce de la frontera:

In 1915 more than half of the Mexican-American population emigrated from the Valley of Texas into the war-torn Mexico fleeing the Texas Rangers, rural police ordered to suppress an armed rebellion of Mexican-Americans protesting Anglo-American authority in South Texas. Supported by U.S. cavalry, their bullying led to the death to hundreds, some say thousands, of Mexicans and Mexican Americans, who were executed without a trial. [...] So often were Mexicans killed at the hands of "Rinches", that the San Antonio Express- News said it "has become so commonplace" that "it created little or no interest." Little or no interest unless you were Mexican (Cisneros, 2002: 142).

En esta versión, la narradora combina datos históricos, titulares de periódico y creencias populares. Si bien el texto subraya el carácter histórico – y no ficcional – del dato, éste es presentado a su vez como algo interpretable, en tanto que susceptible de ser narrado de formas diferentes. Con la última frase la autora pone de manifiesto, además, lo mucho que cambia la historia según la perspectiva desde la que es narrada. Su voluntad es precisamente la de narrar la historia desde la perspectiva de los mexicanos, silenciada hasta la fecha por los medios oficiales.⁴

Al narrar la historia de su abuela Soledad y el resto de su familia, Lala no sólo actúa como *coyote*, que ayuda a su abuela a cruzar "al otro lado"; también consigue dar voz a su abuela, a su padre y a todos aquellos que no suelen ser escuchados. La facilidad de palabra de Lala contrasta con la de otros miembros de su familia, incapaces de encontrar un lenguaje para contar su historia. Esto es lo que le ocurre a la abuela Soledad, que, tras la muerte de su madre y el abandono de su padre, no consigue adquirir un lenguaje propio: "Poor Soledad. She understood Eleuterio because she was as mute as he was, perhaps more so because she had no piano" (Cisneros, 2002: 151). Gracias a Lala, sin embargo, la abuela Soledad consigue construir el relato de su vida, que hasta la narración de su nieta había quedado reprimido y silenciado.

Los secretos e historias ocultas de la familia Reyes son organizados, pues, por la única voz narradora capaz de sacarlos a la luz. Con un lenguaje que alterna el inglés y el español, Lala configura su voz narrativa, que no sólo renuncia a ser la única voz organizadora de la historia, sino también a utilizar una única lengua.⁵ Es con esta voz con la que Lala recupera las historias de su familia y, con ellas, la de toda la comunidad de mejicanos y chicanos que durante años han transformado el paisaje

⁴ Junto a datos trágicos de violencia y persecución, la narradora describe asimismo en las notas al pie diferentes manifestaciones de la vida social y cultural mejicana, poco conocidas más allá de las fronteras nacionales, y que de esta forma resultan recuperadas y reivindicadas.

⁵ Como en muchas otras obras de literatura chicana, resulta significativo en la obra el uso del fenómeno conocido como *code-switching*, esto es, la combinación dentro de un mismo discurso de elementos léxicos y/o semánticos pertenecientes a dos idiomas distintos. El estadio intermedio en el que se encuentran las comunidades chicanas se manifiesta así también en la esfera lingüística (Alonso 23). Para más información sobre la estrategia de cambio de códigos en *Caramelo* ver Jiménez Carra, N. (2005). Estrategias de cambio de códigos y su traducción en la novela de Sandra Cisneros *Caramelo or Puro Cuento*. *TRANS Revista de Traductología*, 9, 37-60.

estadounidense. Su identidad híbrida le permite recuperar las historias silenciadas por las narrativas oficiales y renegociar así las ficciones e historias narradas sobre su familia y otros inmigrantes mejicanos. En este proceso, sin embargo, Lala no se presenta como una voz narrativa única y estable. De esta forma, la protagonista consigue redefinir no sólo las ficciones relativas a las identidades estadounidense y mejicana, sino también, y sobre todo, el concepto mismo de relato.

BILIOGRAFÍA

- Alonso Alonso, M. (2011). Textual representations of chicana identity in Sandra Cisneros's *Caramelo or puro cuento*. *Odisea. Revista de estudios ingleses*, 12, 15-27.
- Alumbaugh, H. (2010). Narrative Coyotes: Migration and Narrative Voice in Sandra Cisneros's *Caramelo*. *MELUS*, 35/1, 53-75.
- Bakhtin, M. (1990). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. 1981. Austin: University of Texas Press.
- Bhabha, H. K. (2002). *The location of culture*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Cisneros, S. (2002). *Caramelo*. Nueva York: Knopf.
- Jiménez Carra, N. (2005). Estrategias de cambio de códigos y su traducción en la novela de Sandra Cisneros *Caramelo or Puro Cuento*. *TRANS Revista de Traductología*, 9, 37-60.
- Müller-Funk, W. (2012). *The architecture of modern culture: towards a narrative cultural theory*. Berlín: De Gruyter.
- Salvucci, M. (2006 – 2007). 'Like the Strands of a rebozo': Sandra Cisneros *Caramelo* and Chicana Identity. *RSA-journal: rivista della Associazione Italiana di Studi Nord-Americani*, 17-18, 163-201.
- Socolovsky, M. (2013). *Troubling nationhood in U.S. Latina literature*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.