

**Creando espacio para el discurso del inmigrante latinoamericano: Sandra Cisneros y  
Laura Restrepo**

Alejandra N. Rivera Acevedo

Tesis presentada a la Facultad del Departamento de Estudios Hispánicos como requisito final

para obtener el grado de

Doctorado en Filosofía y Letras en Estudios Hispánicos

en la Universidad de Puerto Rico

Mayo 2020

Esta tesis está protegida por la Ley de Derechos de Autor. Queda totalmente prohibida su reproducción por cualquier medio sin la previa autorización del autor.

## Índice

Dedicatoria .....	2
Agradecimientos .....	3
Introducción .....	4
Capítulo 1: Estado de la cuestión y marco teórico .....	20
Capítulo 2: La vida del inmigrante latinoamericano como telenovela: Sandra Cisneros y <i>Caramelo, or Puro Cuento</i> .....	41
<i>Rebozos</i> .....	45
<i>La imposición del silencio</i> .....	48
<i>Actividad lingüística oral</i> .....	58
<i>La Tía Güera</i> .....	64
<i>Final de la villana</i> .....	68
<i>El lenguaje</i> .....	71
<i>Memoria sensorial</i> .....	75
<i>El español</i> .....	76
<i>El acto de crear</i> .....	83
<i>La cesión de la autoridad del discurso</i> .....	88
Capítulo 3: La vida del inmigrante latinoamericano como novela: Laura restrepo y <i>Hot Sur</i> ....	98
<i>Linaje matriarcal</i> .....	105

<i>El sueño americano trastocado</i> .....	110
<i>La cárcel</i> .....	114
<i>Cultura popular y la temporalidad</i> .....	118
<i>La lengua</i> .....	121
<i>La metanarrativa</i> .....	129
<i>Binomio limpieza/suciedad</i> .....	133
<i>El ceder la autoridad del discurso</i> .....	135
<i>El intermediario imprevisto</i> .....	138
<i>Elemento detectivesco</i> .....	142
Conclusión .....	146
Bibliografía .....	155

## **Comité Examinador**

Directora del comité: Dra. Zaira Rivera

Miembro del comité examinador: Dra. Carmen H. Rivera Vega

Miembro del comité examinador: Dr. Juan Otero Garabís

## Resumen

Mi trabajo de investigación toma como fuentes primarias dos novelas, ambas escritas por autoras con raíces latinoamericanas: *Caramelo, or Puro Cuento* (2002) escrita por la autora chicana Sandra Cisneros y *Hot Sur* (2012), de la autora colombiana Laura Restrepo.

Ambas novelas presentan los sucesos de la vida del inmigrante latinoamericano en los Estados Unidos como contenido para de obras de ficción. Por ejemplo, en *Caramelo or Puro Cuento* la vida de los chicanos en Chicago y Texas asemeja a la trama de una telenovela, mientras que en *Hot Sur* la vida de las mujeres colombianas que emigran a los Estados Unidos se presta para la redacción de una novela con potencial de ser una *bestseller*. Por lo tanto, en ambas obras, el acto de escribir toma valor y utilidad para hacer constar las luchas, el dolor, el vencimiento de obstáculos y la creación del espacio para el discurso del inmigrante latinoamericano.

A través de mi investigación y la redacción de la tesis busco desarrollar el elemento del silenciamiento al que son sometidos los inmigrantes en Estados Unidos y la manera en que estos rompen con el mismo. Por ejemplo, en ambas novelas hay un personaje que actúa como intermediario en la narrativa, es decir el personaje a quién le sucede los eventos cede la autoridad de su discurso a otra persona quien va hilvanando la narración de los sucesos. Por medio de mi investigación me propongo contestar varias preguntas: qué elementos de la historia son alterados y por qué, quién es la audiencia que recibirá la narración: ¿se busca la publicación de la misma?, qué idioma se utiliza y cuál es la interacción entre intermediario y protagonista durante la escritura de la obra.

## **Abstract**

My research project uses as primary source two novels, both written by female authors of Latin American descent: *Caramelo or Puro Cuento* (2002) written by Chicana author Sandra Cisneros and *Hot Sur* (2012), written by Colombian writer Laura Restrepo.

Both novels present the events of the lives of Latin American immigrants in the United States as content for works of fiction. For example, in *Caramelo, or Puro Cuento* the life of Chicanos in Chicago and Texas is similar to the plot of a soap opera, while in *Hot Sur* the lives of the Colombian women that immigrate to the United States provide the content for a novel, which has the potential to become a bestseller. Therefore, in both works, the act of writing takes on value and usefulness to acknowledge the struggles, the pain, the overcoming of obstacles and the creation of space for the Latin American immigrant's discourse.

Through the research and writing process I look to study the imposition of silence upon Latin American immigrants in the United States and how these surpass said silencing. For instance, in both novels there is a character that functions as an intermediary in the narrative. In other words, the immigrant character who experiences the events in the plot yields her authority over her discourse to another character who is responsible for the narrative. Through my research I aim to answer a few questions: which elements of the story are altered and why, who is the audience that will receive the narrative; Will the narrative be published?; What language is used in the narrative and what is the interaction like between intermediary and main character?

## **Datos biográficos de la autora**

Alejandra N. Rivera Acevedo cursó sus estudios secundarios en su pueblo natal de Bayamón en la escuela superior Dr. Agustín Stahl. Allí fue discípula de la profesora Aguayo quien sembró en ella la semilla de apreciación hacia la literatura. Alejandra Rivera realizó sus estudios universitarios subgraduados y graduados en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, en la Facultad de Humanidades. Como estudiante universitaria pudo comenzar su preparación académica en el Departamento de Inglés. A través de las lecturas que realizó en sus estudios subgraduados pudo reconocer temas que le son de interés: la experiencia del inmigrante latinoamericano en Estados Unidos y la literatura afroamericana. Luego, para sus estudios doctorales, se traslada al Departamento de Estudios Hispánicos donde pudo indagar más profundamente el variado canon de la literatura hispanoamericana.

En su aspecto profesional, ha seguido la carrera que tanto abunda en su familia: el magisterio. El padre de la autora, José Rivera, fue principal de escuela y su madre, Vivian Acevedo, es maestra de escuela elemental. Alejandra Rivera ha tenido la oportunidad de impartir la enseñanza en escuelas alrededor de Puerto Rico, tanto del Departamento de Educación, como del sector privado.

La autora reconoce a Dios como su piedra angular. Actualmente pertenece a la congregación Discípulos de Cristo en el pueblo de Bayamón.



**Creando espacio para el discurso del inmigrante latinoamericano**

## **Dedicatoria**

En agradecimiento por siempre prestar un oído atento y expresar palabras de apoyo. Este trabajo te lo dedico como un sencillo gesto de apreciación. Gracias, Devin Padrón por hacer tuyo este trabajo y alentarme durante el camino.

## **Agradecimientos**

Completar un trabajo investigativo conlleva la participación de varias personas que ofrecen su apoyo a la autora, esta disertación no es la excepción. Agradezco a la Dra. Zaira Rivera por su desempeño como directora del Comité Evaluador. El plazo estimado para completar la disertación era corto y gracias a la Dra. Zaira Rivera se pudo completar. También quiero agradecer al Dr. Juan Otero Garabís, primero, por alentarme acerca de la validez de mi tema de estudio para con el Departamento de Estudios Hispánicos, y segundo por su participación y valiosa contribución constructiva para el futuro de este proyecto. Mi más sincero agradecimiento hacia la Dra. Carmen Rivera Vega. Durante mis estudios graduados en el Departamento de Inglés, la Dra. Rivera Vega me permitió estudiar, por primera vez, las obras de Sandra Cisneros. Tal y como testifica este trabajo, mi interés por la obra literaria de Cisneros ha permanecido conmigo. También le agradezco a la Dra. Rivera Vega sus minuciosos y útiles comentarios durante el proceso de escritura y su apoyo incondicional. Quiero expresar mi gratitud hacia la Sra. Ana Mildred Báez quien siempre estuvo dispuesta a ayudarme y a facilitar varios procesos de la vida estudiantil.

En el aspecto familiar, deseo dar las gracias hacia mi familia: mi madre, mis hermanas, y mi cuñado. Les agradezco el apoyo y la paciencia durante mis años de estudio. Gracias por ser comprensivos conmigo durante toda mi carrera académica. Los amo.

## Introducción

Comenzar a hablar de la literatura que abarca la experiencia del inmigrante latinoamericano en los Estados Unidos nos compele a trazar una línea hacia el país de origen, el punto de partida de quien emigra, y con ello dar una mirada a su tradición oral, cuyo desarrollo acompaña la trayectoria y la construcción de la identidad nacional, la cual simultáneamente llega a influenciar la literatura producida en el país. En nuestro estudio son dos los países latinoamericanos los que servirán como los espacios, o lugar de actuación, a los que las acciones de los personajes de las novelas que miraremos con detenimiento se verán subordinadas, entre estas, la decisión de emigrar, son estos países: México y Colombia. Dichos países serán contrastados con los Estados Unidos, país que se convierte en el destino de los personajes que emigran. Comencemos por recordar que antes de que surgiera la producción de la literatura mexicana y la colombiana existía la memoria colectiva y oral de los pueblos indígenas de cada región, la cual, más adelante, entrará en contacto con la tradición europea y africana. La memoria colectiva se transmitía, y preservaba, a través de la palabra oral, como también a través de “[l]os diseños pictoideográficos de los tejidos, los sistemas de pintura facial y corporal, las tallas en madera y los trabajos en cestería, escultura y cerámica” (Rocha Vivas 38). Como podemos observar, la tradición oral, en sus inicios, no dependía del aspecto gráfico para lograr difundir y preservar diversos mensajes a través de los años. Esta idea será trastocada por los narradores en las dos obras que utilizaremos como base de nuestro estudio.

La tradición oral es diversa y, junto a la visual, comprende “una amplia gama de textos con formas y funciones muy distintas: cantos, rezos, conjuros, consejos, [y] narraciones,” entre otros (Gabriela Fernanda Álvarez 31). Los motivos en la tradición oral incluyen: mitos de la creación, como por ejemplo: “Los barí vivían antes, arriba, allá en el cielo” de la tribu Barí de

Colombia; narrativas sobre el tema de qué sucede tras la muerte, entre estas “Caminar liviano” también perteneciente a la tribu Barí; eventos cuya narrativa culmina con una moraleja dirigida a promover un buen comportamiento entre los miembros de la comunidad, tales como el relato mayense “El perro,” en el cual el buen trato de los amos hacia el perro les permite evadir la muerte. Otro motivo identificable lo es servir como “acto de resistencia contra procesos del olvido,” como por ejemplo, ante la acción de la conquista realizada por los europeos que causó el genocidio en varias regiones (Ulrich Oslender 94). Las varias funciones de la tradición oral testifican del desarrollo pleno de estas comunidades, cuyos habitantes tenían responsabilidades específicas, a la misma vez que gozaban de varias actividades, las cuales promovían el crecimiento de diversas áreas de la vida de los miembros de la comunidad, por ejemplo, el aspecto espiritual. El germen de la tradición oral encuentra en los miembros ancianos de la familia, tales como los abuelos, padres y tíos, su inspiración y su fuente de información. Por ejemplo, Gabriela Fernanda Álvarez afirma que: “[en] los ancianos de la comunidad... está depositado el saber, el conocimiento cultural e histórico y se asegura la legitimidad de esta información cultural” (35-36). En la primera novela que estudiaremos, escrita por la autora chicana Sandra Cisneros, *Caramelo, or Puro Cuento* (2002), podemos identificar en el desempeño de la narradora, Celaya Reyes, un mimetizar de la tradición oral cuando ella recopila información acerca de la historia de la familia Reyes al extraer información de su abuela, padre, y tía (a través de la palabra oral), para poder construir la narrativa de estos y compartirlas.

Transmitir la memoria colectiva a través de la palabra oral continúa con el siguiente elemento: la participación de un hábil narrador. En la comunidad indígena no todos los miembros eran elegibles para desempeñarse como narradores, es decir, el poder narrar “conlleva el conocimiento del contenido del relato y algunos elementos básicos propios de la forma de

estos textos y del arte de narrar” (Fernanda Álvarez 31). En la novela que analizaremos de la escritora colombiana Laura Restrepo, *Hot Sur* (2012), podemos señalar el papel decisivo de los tres narradores principales en la obra, en total son cuatro los narradores, y las cualidades y atributos que cada cual posee, los cuales les permiten desempeñarse como narradores. Sin embargo, varios de estos narradores tomarán un paso adicional a quienes pertenecen a la tradición oral nativa latinoamericana de la época precolombina al dejar por escrito los detalles de sus narrativas, es su propia manera de cumplir con las funciones que logra la tradición oral.

El hecho de que podamos leer, apreciar, y estudiar narrativas pertenecientes a la tradición oral indígena de México y de Colombia, y ver su relevancia en la literatura actual, es posible, en gran parte, gracias al trabajo de etnógrafos y etnógrafas que se dedicaron a la recopilación de dichos relatos, y se señala al siglo XX como el periodo en el que dicho campo alcanzó su apogeo. Denominada etnoliteratura, este término se refiere al producto de varios procesos realizados por etnógrafos, entre estos: grabar, traducir, transcribir, y publicar el material recopilado en sus visitas a varias comunidades indígenas, tal y como afirma Miguel Rocha Vivas: “Los miembros originarios de las comunidades excepcionalmente accedían a la tecnología de la palabra escrita con caracteres latinos” (30). Tanto Cisneros como Restrepo construyen la trama de sus novelas como el resultado de la labor de un personaje-narrador que ejecuta las tareas de un etnógrafo. En otras palabras, *Caramelo, or Puro Cuento* y *Hot Sur* cuentan con narradores que se dedican primero a recopilar las historias de otros personajes, inmigrantes latinoamericanos en su mayoría, para luego poder presentarlas. Llamaremos a estas narradoras las intermediarias en el discurso del inmigrante latinoamericano, es decir, son quienes crean el espacio para este.

El siglo XX no solo es reconocido como el periodo histórico en el que el campo de la etnografía tuvo un desarrollo pleno, sino que también fueron unos años decisivos para las relaciones de política exterior entre los Estados Unidos, México y Colombia. Un aspecto fundamental para nuestro estudio lo es el movimiento migratorio que surge en Latinoamérica y culmina en los Estados Unidos. Antes de discutir la ola migratoria de ciudadanos mexicanos a los Estados Unidos (de la cual participan varios personajes de *Caramelo, or Puro Cuento*), reclama nuestra atención como primer punto a examinar: la guerra entre México y los Estados Unidos, la cual tuvo lugar entre los años 1846-48. Denominada en los Estados Unidos como “the Mexican War” y distinguida en México como “la invasión estadounidense,” esta guerra surge en un momento histórico en el que en los Estados Unidos crecía el deseo de la expansión hacia el oeste, como parte de la creencia de un destino singular de la nación estadounidense llamado “Manifest Destiny.” La frase “Manifest Destiny” fue utilizada por vez primera por el editor John O’ Sullivan (1813- 1895) a quien se le atribuye el haber acuñado dicha locución. O’ Sullivan cofundó el diario *The United States Magazine and Democratic Review*, en el diario O’ Sullivan publicó un ensayo titulado “Annexation,” allí discutió la posible anexión de Texas, y propuso que se debía cumplir el “fulfillment of our manifest destiny to overspread the continent allotted by Providence for the free development of our yearly multiplying millions” (O’Sullivan 6). La frase fue utilizada por O’Sullivan en dos publicaciones adicionales. Luego de la tercera aparición de “Manifest Destiny,” esta declaración ganó popularidad entre otras personas quienes comenzaron a incluirla en sus argumentos. El presidente norteamericano de esos años, James K. Polk (1845-49), intentó la adquisición de territorios mexicanos a través de una compra, lo cual el gobierno mexicano rechazó; el presidente mexicano durante estos años lo fue José Joaquín de Herrera. Luego de un intento fallido de una reunión entre el gobierno mexicano y un agente

diplomático estadounidense— el gobierno de México se rehusó a participar de dicha reunión— el presidente Polk envió tropas militares al territorio de Texas. Allí, presuntamente, las tropas mexicanas disparan a las estadounidenses lo cual inició la guerra.

La guerra entre México y los Estados Unidos no se limitó al territorio de Texas, por el contrario, tropas norteamericanas lograron entrar y tomar control de la Ciudad de México en septiembre del año 1847, como resultado de su victoria en la Batalla de Veracruz. La posición de México ante un oponente superior en armas resultó en su derrota. La guerra culminó con la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo, en el cual México le vendió a los Estados Unidos los siguientes territorios: California, Nevada, Utah, partes de Colorado y Wyoming, gran parte de Nuevo México y Arizona. Los Estados Unidos, por su parte, le pagó al gobierno mexicano 15 millones de dólares por los territorios adquiridos. Luego de la guerra, alrededor de 100,000 mexicanos se hicieron ciudadanos estadounidenses al residir en los territorios que se unieron a la nación estadounidense. Además, se comenzó a hablar de una frontera que compartirían ambos países. El delinear la frontera, sin embargo, fue tarea difícil: “It took nearly a decade to fix markers that would define the border,” entre ataques de los desterrados Apaches nativos americanos, altas temperaturas en el desierto, falta de provisiones, y un paisaje que no se traducía en una simple línea recta en un mapa (“The Wall” *USA Today*). La existencia de dicha frontera es aún tema de controversia. Por ejemplo, delinear la frontera entre México y los Estados Unidos no creó un ambiente pasivo, por el contrario, dicha frontera ayudó a definir la nueva realidad de muchos ciudadanos mexicanos: la inmigración ilegal. En el siglo XX se firmaron varias leyes en los Estados Unidos que buscaban controlar la inmigración de personas europeas, chinas, y mexicanas, entre otros, al país. Por ejemplo, entre estos documentos firmados se encuentran las Actas de Inmigración de los años 1952, 1965, 1976, y 1986. La inestable economía en México y

las oportunidades de empleo en los Estados Unidos, por ejemplo, durante las Guerras en las que ha participado el país norteamericano, son parte de las múltiples razones que han causado una masiva emigración de ciudadanos mexicanos hacia los Estados Unidos durante el siglo XX y el siglo XXI. David M. Heer identifica cuatro grupos al que pertenecen personas de descendencia mexicana que residen en los Estados Unidos: “inmigrantes indocumentados, inmigrantes legales, ciudadanos naturalizados y ciudadanos nacidos en Estados Unidos de origen mexicano” (14). Se calcula que en el presente los mexicanos comprenden el grupo mayor de hispanos en los Estados Unidos, alrededor de un 62% de la población hispana (*BBC News*).

Tornamos ahora nuestra mirada hacia Colombia (*Hot Sur*) para discutir brevemente la relación en el siglo XXI entre el país colombiano y el estadounidense. A pesar de que Colombia no comparte una frontera con los Estados Unidos, estos dos países han entrado en contacto y en conflicto en sus relaciones de política exterior. En julio del año 2000 el Congreso de los Estados Unidos aprobó la intervención estadounidense en el país de Colombia para ayudar al gobierno colombiano a combatir las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), esta intervención fue llamada “Plan Colombia.” Los dos líderes más reconocidos de los grupos de la FARC eran Manuel Marulanda y Jorge Briceño, conocido como Mono Jojoy. Estos dos líderes mantenían negociaciones con el gobierno colombiano, el cual tenía como intermediario al diplomático Camilo Gómez. Las negociaciones, sin embargo, no eran fructíferas en lograr un acuerdo de paz. Consecuentemente, los Estados Unidos interviene en el conflicto para dar apoyo militar al gobierno colombiano: “It gave the country a vast, sophisticated intelligence-gathering system to hunt the rebels, as well as the lethal hardware to strike them from the skies” (Nick Miroff). Preparados con nuevas armas, entrenamientos para soldados, y sistemas militares más sofisticados, el gobierno colombiano pudo lograr aplacar el avance de la FARC. Luego el

gobierno colombiano y la FARC se encontraron nuevamente en conflicto. Los civiles colombianos eran removidos de sus hogares, algunos fueron torturados por ser acusados de simpatizar con la FARC, a la misma vez, que fueron víctimas de los mismos revolucionarios quienes le atacaron: “[t]he rebels kidnapped and killed civilians, carried out indiscriminate bombing attacks and extorted small businesses in the areas under their influence” (Nick Miroff).

A pesar de que “Plan Colombia” tuvo éxito en debilitar a la FARC, el conflicto aún sigue existiendo. La violencia entre el gobierno y la FARC, unido a la inestabilidad económica han llevado a muchos ciudadanos colombianos a tomar la decisión de emigrar, y una gran cantidad de colombianos escogen a los Estados Unidos como su nuevo destino. La Organización Internacional para las Migraciones en su “Perfil Migratorio de Colombia” establece que “se calcula que uno de cada diez colombianos vive fuera del país, lo cual convierte a Colombia en uno de los países de mayor migración en Suramérica.” Un gran número de inmigrantes colombianos son solicitantes de asilo y van a Estados Unidos en búsqueda de protección. La cantidad de ciudadanos colombianos que emigran a los Estados Unidos, al igual que los ciudadanos mexicanos ya discutidos, va en aumento anual, es decir, no se demuestra en el patrón una disminución de personas que participan del movimiento migratorio, lo cual testifica de la necesidad de estabilidad en la vida de los inmigrantes latinoamericanos.

El análisis que aquí propongo tiene como eje central cuatro Hipótesis:

1. El inmigrante latinoamericano en los Estados Unidos se adentra a una sociedad como minoría, y en muchos casos es víctima de discrimen. Por lo tanto, en su posición como subalterno, el inmigrante debe buscar una alternativa que le permita hacer constar sus experiencias. En ambas novelas, los personajes recurren a una segunda persona que tiene acceso a la denominada cultura “mainstream” norteamericana para que dé validez a su narrativa, es decir ceden la autoridad del

discurso. En *Caramelo, or Puro Cuento*, Soledad le cede la autoría a su nieta Celaya, una joven nacida y criada *allá*, es decir en los Estados Unidos, mientras que en *Hot Sur*, María Paz le permite a su maestro Cleve Rose revisar, editar y publicar el manuscrito de su vida. Su maestro es de nacionalidad estadounidense.

2. La alternancia de código en la novela que relata la historia del inmigrante latinoamericano es inevitable, ya que el bilingüismo forma parte de su diaria actividad lingüística. La utilización de ambos idiomas en la obra literaria permite indagar acerca del límite del lenguaje en ciertos momentos, donde la traducción de un idioma a otro resulta ineficaz, es decir se pierde el sentido de la frase original, por lo cual se mantiene la misma en el idioma de origen. También debemos incluir el valor cultural que el idioma provee. En las novelas hay palabras, frases o proverbios que conocen los personajes desde la niñez y a las que recurren en ciertos momentos claves donde su carga semántica es útil. Acerca de las dos autoras que estaremos estudiando podemos identificar el hecho de que Sandra Cisneros escribe en inglés e inserta proverbios y frases en español. Laura Restrepo, por otra parte, escribe en español e incluye frases en inglés.

3. La línea entre realidad y ficción constantemente se ve trastocada y desafiada, debido a que las experiencias del inmigrante se presentan como material idóneo para la trama de telenovelas (*Caramelo, or Puro Cuento*) o para la escritura de obras de ficción (*Hot Sur*). En ambos casos la llamada “Pop culture” convive y provee material comparativo para las vivencias de estos personajes, a la vez que ayuda a delinear el tiempo en que ocurren los eventos. Debemos añadir que los relatos en ambas novelas van ligados a la memoria. En algunos momentos los recuerdos se muestran carentes de veracidad, ya que algunos personajes corrigen los detalles de estos a la narradora. Este caso se ve específicamente en *Caramelo, or Puro Cuento*. También nos es pertinente anotar el deseo de algunos personajes en ocultar detalles de la historia. En *Hot Sur*,

por ejemplo, María Paz decide alterar los nombres verdaderos de las personas envueltas en los eventos que narra.

4. A pesar de que el inmigrante hispanoamericano en los Estados Unidos frecuentemente se encuentra silenciado, este logra expresar su identidad cultural a través del aspecto culinario. El arte culinario es una manera de cruzar la frontera de vuelta al país de origen. De este proceso resalta la técnica que se utiliza para confeccionar un plato en específico, a su vez que se le da importancia al uso de los ingredientes correctos, algunos de los cuales no son accesibles en la nación estadounidense. Además, el acto de cocinar un plato complejo y auténtico comunica afecto y fortalece los lazos entre personajes, en especial entre madre e hijo.

Las hipótesis que guían nuestro estudio buscan abarcar varios ángulos de las vidas de los personajes latinoamericanos que se encuentran en suelo extranjero. Estas historias son producto de la escritura de Sandra Cisneros y Laura Restrepo, dos autoras que han recibido reconocimiento mundial por su producción de textos literarios que giran alrededor de las experiencias reales y cotidianas de chicanos y mexicanos, como también de colombianos, en la diáspora, respectivamente.

Sandra Cisneros nació en la ciudad de Chicago, Illinois en el año 1954. Su padre Alfredo Cisneros del Moral emigró de manera ilegal hacia los Estados Unidos; luego de un tiempo de residencia el padre de la autora es detenido por las autoridades norteamericanas y recibe dos opciones: ser deportado a México o enlistarse en el ejército estadounidense el cual se encontraba peleando en la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Alfredo Cisneros se enlista en el ejército de los Estados Unidos y adquiere la ciudadanía estadounidense. Junto a su hermano, Alfredo Cisneros se instala en la ciudad de Chicago donde conoce a Elvira Cordero Anguiano quien se convertiría en su esposa. Juntos procrearon siete hijos, de ellos Sandra Cisneros sería la única

hija, por lo tanto, la dinámica familiar entre la autora, su padre y hermanos fue una en la que el orden social patriarcal determinaba el desempeño de cada miembro de la familia.

La familia Cisneros anualmente realizaba un viaje hacia la ciudad de México para visitar a los abuelos paternos, esta frecuente oscilación influyó de gran manera la carrera literaria de la autora: “During these trips she became painfully aware of her social conditioning and class position, feeling like an outsider visiting relatives in Mexico while at the same time not quite fitting into Anglo American society and culture,” es decir, Sandra Cisneros encontró en estos viajes el contenido para su predominante temática literaria (Rivera 17). En sus años como estudiante universitaria, Cisneros se matriculó en el Departamento de Inglés de la Universidad de Loyola en Chicago, allí logró tomar su primer taller de escritura. Al igual que en sus viajes familiares hacia la ciudad de México, Cisneros experimentó en el taller de escritura un notorio contraste: su vida no se veía reflejada en las obras literarias que estudiaba. Esta yuxtaposición también estuvo presente durante sus estudios graduados en la Universidad de Iowa donde era palpable la diferencia entre Cisneros y sus compañeros de estudios con relación a clase social, preparación académica, y raza. No obstante, fue esa diferencia de trasfondo cultural y familiar lo que Cisneros optó por fomentar: “She recalled stories of the marginalized and scared, of the discriminated poor, of the women living under patriarchal gender codes, of her parents and siblings,... of her interplay with languages” (Rivera 23).

Las obras literarias de Cisneros abarcan una diversidad de géneros literarios, por ejemplo, encontramos: poemas, cuentos, novelas, y ensayos en sus escritos. Las obras publicadas de Sandra Cisneros son: la colección de poemas *Bad Boys* (1980), la novela *The House on Mango Street* (1984), la colección de poemas *My Wicked Wicked Ways* (1987), la colección de cuentos *Woman Hollering Creek* (1991), la colección de poemas *Loose Woman* (1994), el bilingüe libro

ilustrado *Hairs/Pelitos* (1994), la novela *Caramelo, or Puro Cuento* (2002), *Vintage* (2004) una colección de extractos de obras publicadas de la autora, el libro ilustrado para niños *Bravo Bruno!* (2011), la fábula *Have You Seen Marie?* (2012), la obra autobiográfica *A House of My Own: Stories from my Life* (2015), y el corto libro *Puro Amor* (2018).

Además de contar con una rica producción literaria, Sandra Cisneros ha tenido participación en varias entidades que promueven la escritura. Por ejemplo, Cisneros fundó dos organizaciones sin fines de lucro: La Fundación Macondo y La Fundación Alfredo Cisneros del Moral. Luego de recibir la beca universitaria de la fundación MacArthur, Cisneros organizó a otros ganadores del reconocimiento MacArthur— llamados Los MacArturos— para juntos realizar servicio comunitario. Cisneros ha declarado la motivación que le impulsa a trabajar con futuros escritores y escritoras: “he trabajado con escuelas y bibliotecas porque no puedo olvidar nunca que soy producto de la biblioteca pública” (Intxausti).

Laura Restrepo nació en la ciudad de Santafé de Bogotá en Colombia el año 1950. Su madre es Helena Casabianca y su padre fue Fernando Restrepo. Debido a la carrera profesional del padre— era empresario — la familia constantemente se mudaba de región y de país, por lo cual Restrepo no logró estudiar en un solo colegio durante un año escolar en su totalidad. La familia consistía en sus padres, la autora, y su hermana. A los quince años regresó a Colombia, allí estudió Filosofía en Letras en la Universidad de Los Andes y luego completó estudios graduados en Ciencias Políticas. Restrepo comenzó su carrera profesional como pedagoga, dio clases de Literatura en la Universidad Nacional y del Rosario, luego en el año 1968 se desempeñó como maestra en la Ciudad de México. Su carrera magisterial en la Ciudad de México se denomina como el punto en el que Restrepo comenzó su carrera periodística: “She taught in a public school without foreseeing that while she instructed her students..., they would

end up teaching her about a social reality and way of thinking that would lead to the end of her political innocence” (Herrera 14). La pérdida de la inocencia es evidente, como argumenta Adriana Herrera, a través de su escritura: “With that new awareness, she began to write political columns” (Herrera 14). En su desempeño como columnista trabajó para la revista *Cromos* y el diario *La Jornada*, a su vez trabajó como editora para la revista *Semana*.

La carrera política de Restrepo la llevó a ser seleccionada por el gobierno colombiano para formar parte de “la comisión que debía negociar con el movimiento rebelde M-19.” Consecuentemente, utiliza esta experiencia “para preparar y dar a conocer tres años después el reportaje *Historia de un entusiasmo*, tras cuya publicación recibió amenazas de muerte y tuvo que exiliarse en México y España” (Martín Rodrigo 5).

Durante su exilio en México, Restrepo llegó a conocer acerca de la historia de un grupo de soldados que fueron enviados por el presidente mexicano Porfirio Díaz a la Isla Clipperton y quienes fueron olvidados al surgir la Revolución Mexicana, por lo cual cesaron de llegarles las provisiones. Luego de una larga investigación: “she finally understood that there would be holes in the story, basic questions that could only be answered through imagination” (Herrera 14). El producto de la imaginación de la autora junto a los datos históricos recopilados lo fue su primera obra de ficción: la novela *La Isla de la Pasión* publicada en el año 1989. Con la publicación de su primera obra de ficción, Restrepo comenzó su carrera como novelista, a través de la cual ha explorado la repercusión de la violencia en su natal Colombia, ha dado voz a sectores que son marginados, como por ejemplo mujeres prostitutas y encarcelados, y ha revelado la realidad de los inmigrantes latinoamericanos en Estados Unidos.

Las obras literarias de ficción de Laura Restrepo son las siguientes: la novela *La isla de la pasión* (1989), el libro para niños *Las vacas comen espaguetis* (1989), las novelas *Leopardo al*

*sol* (1993), *Dulce compañía* (1995), *La novia oscura* (1999), *La multitud errante* (2001), *Olor a rosas invisibles* (2002), *Delirio* (2004), *Demasiados héroes* (2009), *Hot sur* (2012), *Los Divinos* (2018), y la colección de cuentos *Pecado* (2016).

Restrepo ha sido la receptora de varios reconocimientos por sus obras de ficción. En el año 1997 obtuvo el Premio Sor Juana Inés de la Cruz por su novela *Dulce Compañía*. También fue reconocida en el año 2004 con el Premio Alfaguara por su novela *Delirio*. Dicha novela, a su vez, recibió el Premio Grinzane Cavour en el año 2006 “a la mejor novela extranjera publicada en Italia” (Martín Rodrigo 5). Los reconocimientos que ha recibido no solo le han conferido popularidad a la autora, sino que también testifican de cuán lejos han llegado las historias de sus personajes colombianos, quienes son inspirados en la realidad de los habitantes de Colombia.

El análisis de las novelas seleccionadas para nuestro estudio de Sandra Cisneros y Laura Restrepo permitirá el diálogo entre estas dos obras literarias contemporáneas cuyo contenido y temática resuenan a diario en la actualidad de los inmigrantes latinoamericanos en Estados Unidos. Cada obra será analizada en un capítulo por separado, sin embargo, las ideas que comparten las novelas se irán entrelazando en momentos en que la discusión así lo permita, de manera tal que cuando el lector de nuestro trabajo investigativo termine su lectura podrá apreciar la importancia del espacio que permite la inclusión del discurso del inmigrante latinoamericano.

El primer capítulo de mi estudio sentará el marco teórico que utilizaré como parte del análisis de la estructura de las dos novelas que he seleccionado; las teorías literarias que emplearé son: el estructuralismo y el “border theory” (teoría fronteriza). Dentro de la teoría literaria del estructuralismo, la cual cuenta con la contribución de lingüistas, filósofos, antropólogos, y semióticos, entre otros, tales como: Ferdinand de Saussure (1857-1913), Claude Lévi-Strauss (1908-2009), Ronald Barthes (1915-1980), y Gérard Genette (1930- 2018) utilizaré

conceptos del campo de la narratología cuyo “ideal es descifrar o identificar los elementos constitutivos de esa estructura básica subyacente en toda narración, y determinar cómo se organizan los elementos narrativos discursivamente” (Rolón y Llenín 64). Del campo de la narratología me concentraré en los planteamientos de dos teóricas literarias, primero los de la escritora holandesa Mieke Bal, en específico su libro *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. También, utilizaré las ideas de la profesora emerita de la Universidad Hebrea de Jerusalén, Shlomith Rimmon-Kenan, establecidas en su libro *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Añadiendo al campo de la narratología, me moveré hacia la teoría fronteriza o “theory of the border,” a veces denominada “border theory.” Dicha teoría reinterpreta la función y el resultado del establecimiento de fronteras en la construcción y organización, “b(o)rdering,” de sociedades y su impacto en la vida del ser humano. Por ejemplo, “border theory” establece que múltiples áreas de la existencia de las personas se constituyen de fronteras: paredes, cercas, muros, y puestos de seguridad (“checkpoints”) son algunos de estos. Entre sus más recientes exponentes se encuentra el profesor Thomas Nail y su libro *Theory of the Border* (2016). De la teoría fronteriza utilizaré a la poeta y teórica feminista Gloria Anzaldúa y su libro: *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*.

El segundo capítulo de mi trabajo investigativo titulado: “La vida del inmigrante latinoamericano como telenovela: Sandra Cisneros y *Caramelo, or Puro Cuento*” discutirá, comenzando por el marco teórico de la narratología, la estructura de la novela dando énfasis a la similitud entre la trama de la obra, es decir la trayectoria de la familia Reyes tanto en México como en los Estados Unidos, y los elementos de las populares telenovelas latinoamericanas. En este capítulo me enfocaré en el desempeño de la narradora, Celaya Reyes, como intermediaria de la narrativa de su abuela Soledad Reyes, es decir, analizaré la manera en que Celaya logra

integrar el discurso de su abuela fallecida a la historia oficial de la familia y del país de México, y por consiguiente de la humanidad. Entre los elementos que discutiré se encuentran: la estructura híbrida de la novela (la fina línea entre ficción y realidad, y la diversidad de lenguajes en la obra), la utilización de espacios contrastantes (México y Estados Unidos), la metanarrativa en la obra (el acto de escribir como uno doloroso) y, consecuentemente, la manipulación de la narrativa. El capítulo cuestionará la decisión de Soledad Reyes de ceder la autoridad del discurso a una intermediaria autoritativa: su nieta, quien puede y logra alterar el mismo, al igual que las circunstancias que la llevan a dicha decisión. El capítulo también incluirá obras críticas de estudiosas, tales como: Ellen McCracken, Mara Salvucci, y María Laura Spoturno, quienes analizan los elementos postmodernos de la obra, el enlace entre lenguaje e identidad, y la utilización de paremias en la novela, respectivamente.

El tercer capítulo de la disertación lleva como título: “La vida del inmigrante latinoamericano como novela: Laura Restrepo y *Hot Sur*.” En este capítulo, utilizando la teoría literaria de la narratología como punto de partida, discutiré el objetivo de la protagonista de la novela, María Paz, quien desea ver los eventos de su vida escritos y publicados como novela. El análisis tomará en consideración las condiciones de vida que encuentran los inmigrantes latinoamericanos al emigrar a los Estados Unidos, en especial aquellos que lo realizan de manera ilegal. El proceso para lograr dicha meta conlleva la participación de varios personajes, lo cual contribuye el elemento polifónico a la obra, el cual también discutiremos. Otros elementos que estudiaré son: la condición del personaje inmigrante encarcelado en los Estados Unidos. Aquí se aplicarán elementos de la teoría fronteriza, la metanarrativa ligada a la narradora y personaje principal (el acto de escritura como uno libertador), la alternancia de código como asimilación y acto de resistencia, y la participación de intermediarios. María Paz también cede la autoridad de

su discurso, en su caso releva dicha responsabilidad a su maestro Cleve Rose, lo que le permite a la narrativa de la narradora ser leída. Al igual que el capítulo que abarca la discusión de *Caramelo, or Puro Cuento*, este capítulo incluirá una selección de obras críticas, por ejemplo, la relación binaria limpio/sucio estudiada por Orfa Kelita Vanegas, los aspectos que hacen de *Hot Sur* una novela de fronteras analizados por Clemencia Ardilla-Jaramillo, y la dualidad víctima/poderosa que se observa en el personaje principal de la novela, María Paz, la cual Sandra Acuña discute en su escrito.

A través de mi disertación busco aportar un estudio acerca de la literatura hispanoamericana contemporánea escrita en los Estados Unidos. Espero poder contribuir una mirada que ayude a ampliar y a incluir a nuestro campo de estudio la voz del inmigrante latinoamericano en la diáspora que tanto nos invoca.

## Capítulo 1: Estado de la cuestión y marco teórico

“We are the amphibians... that can live both on land and water and can translate to the two communities that don't quite understand each other.”

-Sandra Cisneros

### Estado de la cuestión

La imagen de un ser humano-anfibio depona la dualidad de la que participan aquellos y aquellas cuyas vidas se encuentran entre dos espacios: el país al que se emigra (“land”) y el país que sirve como punto de partida (“water”), como parte de un proceso de exilio. Esta imagen se traduce en la ficción literaria de Sandra Cisneros: *Caramelo, or Puro Cuento* (2002) y Laura Restrepo: *Hot Sur* (2012) en el desempeño de sus narradoras principales, dos personajes que adquieren la habilidad de facilitar la comprensión y la conexión entre seres humanos que no comparten la misma lengua, cultura, ni espacio. Ambas narradoras logran fungir como puentes al tomar un papel activo en la inclusión de las historias/discursos de inmigrantes latinoamericanos en la narrativa compuesta en los Estados Unidos.

La novela más reciente de la reconocida autora chicana Sandra Cisneros, *Caramelo, or Puro Cuento*, ha suscitado una rica producción de estudios críticos, de investigaciones y ha sido receptora de un buen acogimiento, como lo demuestran las reseñas que ha recibido. La oscilación de los personajes entre la ciudad de México y Chicago, la naturaleza híbrida de la novela: contiene letras de canciones mexicanas, paremias populares, poemas, referencias históricas—tales como la Revolución mexicana—, la constante alternancia de código, y la dicotomía entre la realidad y la ficción, la insertan en un espacio intercultural/fronterizo. La obra de Cisneros trabaja y expone la compleja realidad del inmigrante mexicano, tanto en su individualidad, como

en su posición dentro de la red familiar, lo cual provee diversos ángulos para ser estudiados y analizados.

Ellen McCracken (2000) resalta los elementos postmodernistas presentes en la novela de Cisneros: la hibridez, el denominado “spectacle of ethnicity,” es decir la manera en la que un personaje se representa así mismo (se destaca) en relación con su identidad étnica, y la presencia y el acto de la memoria. La naturaleza híbrida de la novela proviene del hecho de que, como señala McCracken, “[the] snapshot narratives of her grandparents [Cisneros’s] and father are extended to longer biographical texts and intertwine with the stories of three generations of the family on both sides of the border” (8). McCracken menciona cómo en obras anteriores, la colección de cuentos *Woman Hollering Creek* (1991) y la novela *The House on Mango Street* (1984), Cisneros ya había escrito acerca de la vida de sus abuelos paternos. En *Caramelo, or Puro Cuento* se extiende y se detalla la misma, incluyendo las historias de las generaciones subsiguientes. Debido a este entrelazar de tres generaciones Cisneros utiliza “imbricated layers [of] fiction, family lore, and historical research to ... recreate the milieu of her father’s generation” (McCracken 8). En la discusión de este acto de recordar y de afirmación étnica que se realiza, Ellen McCracken alude al rebozo para discutir la estructura de la narrativa: “Celaya weaves thousands of elements of Mexican culture and history in the *caramelo* colored rebozo/story, the final unfinished knots of which are tied by the characters’ tales” (8). McCracken presenta a Celaya como la continuación del oficio familiar de tejer, solo que en su papel de narradora/escritora las manos de Celaya entrelazan palabras para producir la historia de la familia, lo cual termina siendo *la historia* del inmigrante mexicano en los Estados Unidos.

Es frecuente leer en las entrevistas realizadas a Sandra Cisneros la pregunta acerca del intervalo de tiempo que trascendió entre la publicación de su primera novela *The House on*

*Mango Street* (1984) y *Caramelo, or Puro Cuento*. Aurora Intxausti le realizó esta pregunta a Cisneros en su entrevista (2003), la autora contestó: “Podía haber seguido escribiendo la segunda y tercera parte de esa novela y hubiese sido muy fácil... En cada nuevo cuento o trabajo que realizo trato de superarme, mejorar, poniéndome el listón un poco más alto.” Además de preguntarle a Cisneros la razón por la cual no había publicado otra novela hasta el año 2002, Intxausti habló con la autora acerca de los elementos autobiográficos en la obra— en especial su similitud con la protagonista Celaya Reyes— lo cual es un tema altamente incluido y discutido en entrevistas, como también le preguntó acerca del idioma predilecto de Cisneros al momento de escribir sus obras: el inglés. Al respecto de la predominación del inglés en sus obras, Cisneros admitió: “Me siento insegura escribiendo en ese idioma heredado de mi familia. Puedo hablarlo, pero contar lo que quiero me resulta imposible porque no tengo la riqueza de vocabulario y de expresiones que se necesitan para contar las cosas como deseo.” Por lo tanto, como veremos más adelante, la selección y el papel de Liliana Valenzuela como la traductora de la obra será de suma importancia.

Un tercer aspecto que es común hallar en los artículos y ensayos críticos sobre la obra lo es la dicotomía entre la verdad y la mentira, una dicotomía que se puede apreciar desde el título de la novela: *Caramelo, or Puro Cuento*, — de ahí la inclusión del elemento de la meta-narrativa en el texto— que Manuel M. Martín Rodríguez desarrolla en su estudio (2004). Por ejemplo, afirma Martín Rodríguez que la “reconstrucción del ‘tiempo perdido’ de la familia Reyes... se anuncia desde el comienzo como una tarea imposible, dependiente más de la fabricación discursiva que de la verificación fáctica” (67). La fabricación discursiva será producto de la intervención de Celaya en la narrativa que pertenece a su abuela Soledad. La tarea de Celaya, o Lala según la llaman aquellos más allegados a ella, requiere rescatar de la memoria, de los

recuerdos de la niñez, detalles que componen eventos importantes en la vida de la familia Reyes. No obstante, el acto de escribir la historia de la familia conlleva enfrentarse a recuerdos dolorosos que se buscan alterar para, de esta manera, poseer una versión más apropiada de la verdad a ser divulgada.

En la discusión de la alternancia de código, podemos aludir al escrito de Carra Nieves Jiménez (2004), quien da una mirada al trabajo de la traductora del texto: Liliana Valenzuela, y sus técnicas para traducir la novela del inglés al español, al igual que la utilidad que hacen los personajes de frases y paremias de gran popularidad. Nieves Jiménez incluye en su estudio las siguientes estrategias empleadas por Valenzuela: “la presencia de términos en español seguidos de su correspondiente traducción al inglés o de expresiones sin traducción...interjecciones o vocativos” en español y la adición de términos ingleses a la narración en español (37). El trabajo de Valenzuela conlleva el reto de traducir el texto sin perder el sentido de la expresión original, lo que María José García Vizcaíno llama “the aesthetic effects” de la obra. A su vez, en su traducción, Valenzuela debe lograr lo que García Vizcaíno denomina como “the pragmatic functions,” es decir, causar el mismo efecto en el lector que lee la novela en español que causa la obra escrita en inglés (213). El hecho de que los personajes alternen entre inglés y español está ligado a su movimiento constante entre Chicago y México. Las generaciones más jóvenes, sin embargo, nacidas *allá* (Estados Unidos) tienden a carecer del léxico necesario en español para poderse comunicar con facilidad. En *Caramelo*, como señala Ellen McCracken, sin embargo, los personajes no solo alternan entre el inglés y el español, sino que, en su utilización de frases y paremias originarias en español, pero dichas en inglés, aplican una traducción literal de las palabras. Este fenómeno McCracken, citando a Frances Aparicio, denomina como: “tropicalized English,” el cual se define como: “a transformation and rewriting of Anglo signifiers from the

Latino cultural vantage point” (9). Por ejemplo, la frase “¡Qué barbaridad!” los personajes la traducen a “What a barbarity!” (9). Valenzuela en su labor, como señala Carra Nieves Jiménez, no perdió de vista esta actividad lingüística particular de los personajes.

Mara Salvucci, al igual que McCracken, señala en su escrito “‘Like the Strands of a *Rebozo*’: Sandra Cisneros, *Caramelo* and Chicano Identity” (2006) que: “The complex plot of the novel actually functions as a great *telar* weaving together different lives, centuries, accents and places in a vast, many-sided network” (197). El argumento de Salvucci se basa en el diseño intrínco del rebozo, el cual consiste en varios colores, los cuales Salvucci identifica como los diferentes colores de piel y de lenguajes que se entrelazan en la novela, y en la historia de los Estados Unidos. Es importante recalcar que en la novela hay varios rebozos, sin embargo, el que predomina en la familia, el que pertenece a *The Awful Grandmother*, es uno que está incompleto. Por lo tanto, se puede transferir esa misma idea a la historia del hombre y la mujer mexicano cuyo destino/fin no se ha alcanzado todavía.

El estudio de la obra en manos de Gabriella Gutiérrez y Muhs (2006) toma como punto comparativo la obra de Cisneros con el Tratado de Libre Comercio de América del Norte con México y Canadá del año 1994. Dicho tratado hizo posible, según explica Rodrigo Riquelme, “eliminar los obstáculos al comercio y facilitar la circulación transfronteriza de bienes y servicios; promover condiciones de competencia justa; aumentar las oportunidades de inversión; ... establecer procedimientos para la resolución de disputas comerciales,” entre otros acuerdos. Gutiérrez y Muhs utiliza el Tratado para señalar la similitud entre la disponibilidad de productos mexicanos en los Estados Unidos y la publicación de *Caramelo, or Puro Cuento* simultáneamente en inglés y en español en el mercado estadounidense. En su estudio, Gutiérrez y Muhs propone una apreciación de la novela como una importante contribución al “project of

globalizing Chicana literature, and historicizing Chicano/Mexicano culture” (24). En otras palabras, la obra de Cisneros ha rebasado no solo las fronteras en el continente americano, sino que ha alcanzado reconocimiento de manera mundial. Un aspecto que resalta Gutiérrez y Muhs es el hecho de que en la novela la narradora inserta muchas figuras reconocidas, y desconocidas, para muchos lectores que forman parte de la cultura de México. Señala Gutiérrez y Muhs cómo el internet ha ayudado a que se (re)descubran estas figuras mencionadas en la obra cuando los lectores buscan información acerca de ellas, figuras tales como: Tongolele, Toña La Negra, María Antonieta Pons, Lola Beltrán, Agustín Lara, entre otros. Concluye Gutiérrez y Muhs que: “[b]y materializing the world with rebozos and iconic successful human beings of Chicana/o culture and life... Cisneros erases, as NAFTA has done, the elastic borderline that delimits as well as expands the horizons for Latinos” (34).

María Laura Spoturno en su escrito: “Las paremias como puentes interculturales en *Caramelo* de la autora chicana Sandra Cisneros” (2009), por su parte, explora la utilización de paremias, “enunciados sin locutor- cuyo autor es una especie de conciencia colectiva- que en una etapa del desarrollo de una lengua y de una cultura representan un saber compartido,” originarias en español y empleadas por los personajes inmigrantes latinoamericanos en los Estados Unidos, quienes como minoría se ven forzados a expresarse en inglés (123). Spoturno afirma que “la obra de Cisneros cobra un interés especial en tanto su escritura, que se desarrolla principalmente a partir del inglés, incorpora el español y... lenguas indígenas como el náhuatl y, más sutilmente,... el maya” (125). La utilización de varias lenguas en el texto hace referencia al carácter fronterizo de la novela, la frontera es ese espacio donde entran en contacto diferentes generaciones, lenguas, culturas e identidades. Spoturno resalta la utilización en la novela del inglés como lengua principal que está siendo empleada por parte de la minoría (los personajes

mexicanos) en su diario vivir. Spoturno llama a este concepto: “la desterritorialización de la lengua” (124). A pesar de que el inglés es la lengua predominante en la novela, sin embargo, el español juega un papel fundamental, como discutiremos más adelante al adentrarnos en la alternancia de código en el texto.

María Alonso (2011) enfoca su estudio de la novela en la conciencia femenina que se puede extraer de sus páginas al tener como narradora a una joven chicana: Celaya Reyes. Alonso estructura su estudio señalando y discutiendo varias representaciones textuales en *Caramelo, or Puro Cuento*. Por ejemplo, “Hybrid cultural identity/ Fragmentary subjectivity,” “Control of female sexuality,” “Memory and role models,” “Connection between gender oppression and Racial/class oppression” y “Use of hybrid literary form” son las áreas en las que se centra Alonso en su discusión del texto. El trabajo de Alonso gira en torno a la formación de la identidad de la mujer mexicana/ chicana en unos espacios diseñados para solo ofrecer como alternativas códigos binarios. Por ejemplo, en el núcleo familiar “[m]ale family members are supposed to unconditionally provide for their wives and children while female members are made socially invisible once their mother role has been fulfilled” (25). Las fronteras también sirven para delinear los espacios que se habitan en dos polos: el mexicano y el anglosajón, por lo tanto, concluye Alonso, “Chicanas/os are doomed to a constant search for a particular identity in order to reconcile their Mexican origin with their everyday life in an Anglo environment” (25). Debido a esta realidad, Alonso resalta la obra de Cisneros por su desempeño al abogar a favor del “female empowerment” que logra “destroy the gender, racial, class and cultural stigmas which have characterised Chicana consciousness for generations” (26).

Cuando leemos la crítica y los estudios analíticos que se han escrito acerca de *Hot Sur* de Laura Restrepo también podemos identificar varios temas y aspectos que han sido debatidos.

Entre los temas más discutidos encontramos: la obra como novela de fronteras, en el caso de *Hot Sur*, Colombia funge como el espacio natal que se deja atrás, entre Suramérica y Estados Unidos, donde se desarrolla la denuncia social, y la discriminación que sufre el indocumentado inmigrante latinoamericano en los Estados Unidos. También se destaca el aspecto periodístico en la obra, es decir, el papel investigativo que desempeña una de las narradoras. En la trama de *Hot Sur* se resaltan las injusticias que sufren las mujeres y los latinoamericanos encarcelados en suelo estadounidense.

Las muchas entrevistas realizadas a Laura Restrepo que se han publicado tienden a incluir el tema del silencio del latinoamericano como subalterno en sus obras. Por ejemplo, la escritora Adriana Herrera desarrolla este tema en su estudio: “Chapters in the Life of Laura Restrepo” (2007). En esta entrevista, Herrera pregunta: “What is culture good for?” Restrepo contesta:

“I think that for the first time in Colombia, we have a collective sense of awareness about what culture is all about. It’s... about the possibilities that we have in life. The violence has led us to discover a passion for the people who live in border areas, in the national territories, whose story had not been told.” (18)

Restrepo reconoce el silenciamiento que se impone sobre los colombianos lo cual mantiene sus historias en la oscuridad. Por lo tanto, en *Hot Sur* la protagonista María Paz busca la manera de dar a conocer, utilizando la escritura, los eventos, no solo de su vida, sino los de las mujeres de su familia, sus compañeras de trabajo y las mujeres internadas en la prisión del estado de Nueva York llamada Manninpox.

Giuseppe Caputo en su entrevista a Laura Restrepo, titulada “Apocalipsis y utopía” (2013), se acerca a *Hot Sur* considerándola “la obra que comprende todas sus obras: su gran novela,” en otras palabras, Caputo argumenta que *Hot Sur* “integra y dibuja el paisaje literario de Laura Restrepo” (1). Tomemos en cuenta el hecho de que Laura Restrepo ha publicado once novelas hasta la fecha, su más reciente obra lleva como título *Los Divinos* (2017). Según Caputo, *Hot Sur* puede ser catalogada como la gran novela de Restrepo ya que comprende una variada temática que se pueden apreciar en sus obras anteriores. Algunos de los temas que enumera Caputo son: “la militancia política y la exclusión social; ... el exilio y el desplazamiento; ... el cuerpo y su pasión; ... la perversidad del hombre y su capacidad para la solidaridad y la bondad; la disyuntiva entre la condena y el perdón” (1). Además, señala el escritor, está el hecho de que *Hot Sur* entrelaza varios géneros, estos son: “novela, ensayo, reportaje, teatro, *thriller*, *road movie* y monólogo,” se le añade a la diversidad de géneros las referencias culturales eclécticas distribuidas a lo largo de la obra que incluyen tanto a figuras literarias como a series contemporáneas de televisión de los Estados Unidos (1). La entrevista lleva como título “Apocalipsis y utopía” ya que Caputo y Restrepo discuten la calamitosa realidad del ser humano sobre el planeta Tierra y la inevitable migración universal que surge como repercusión, es decir, el ser humano va buscando la utopía y lo que ha ido creando es un inminente apocalipsis. Por ejemplo, Caputo cita a Restrepo, quien dice: “Al sedentarismo, con su egoísmo, su individualismo y su cerrada mentalidad de suburbio, quise contraponerle ese *tsunami* más interesante y poderoso que es la migración. Porque es el nomadismo lo que ha sido y será determinante en el planeta” (3-4). Para el personaje principal de la novela, la opción de migrar será lo que le permitirá removerse de situaciones que aparentaban ser sueños utópicos y terminan siendo realidades distópicas.

Una tercera entrevista que utilizaré como parte del trabajo investigativo lo es “Laura Restrepo desmitifica el sueño americano en su novela *Hot Sur*,” realizada por Santiago Cruz Hoyos (2013). En la entrevista, Cruz Hoyos se muestra interesado por el proceso de escritura de la novela, como también por el propósito que busca alcanzar la autora con la misma. Cruz Hoyos comienza por preguntar acerca de la dedicatoria de la novela: “A Javier, que pasa los días de su vida en una cárcel de Estados Unidos.” La autora no revela detalles de quién es Javier, mas sí informa que se le envió la novela a la cárcel y espera que la pueda recibir sin ningún obstáculo. La entrevista continúa con la pregunta: “¿Cómo nació *Hot Sur*?” Laura Restrepo relata acerca de unos jóvenes en Tijuana, ciudad fronteriza con Estados Unidos, quienes le contaron que “su deporte era cruzar el ‘muro de infamia’ por el desierto, pelota de fútbol en mano, sólo para echarse un partidito del lado norteamericano y luego regresar a casa” (25). La actitud irreverente y desafiante de los jóvenes inspiró a Restrepo, según explica la autora, a escribir acerca de una mujer latinoamericana encarcelada en Estados Unidos, quien también logra burlar “las rejas de una cárcel gringa,” utilizando la escritura para poder salir y divulgar la historia de las mujeres de su familia y la suya propia (25). Acerca del propósito que busca alcanzar Restrepo con la publicación de la novela, contesta la autora que “Esta es la historia del escape, de la busca de otros horizontes” (26). Restrepo explica que la novela busca poner de manifiesto la constante migración de las personas que se movilizan a suelo norteamericano solo para emprender una vez más el viaje debido al trato inhumano al que son sometidos, es decir, realiza a través de la novela una denuncia social contemporánea.

El aspecto de la frontera es, en muchos trabajos críticos, ligado a la vida de Restrepo, quien comenzó su carrera como escritora en el campo del periodismo, lo cual la llevó a participar activamente como miembro del comité de Paz en Colombia para la década de los ochenta. Su

lucha, consecuentemente, la obligó al exilio. Como parte de su experiencia fuera de su país natal, Restrepo experimentó el viajar a varios países, entre ellos a México donde ejerció la profesión de maestra. Clemencia Ardilla-Jaramillo incluye este aspecto en ambos textos citados en nuestra bibliografía. Por ejemplo, en su ensayo “De la realidad a la ficción, de la literatura al periodismo” (2015), Ardilla-Jaramillo discute la críptica vida de la narradora en la novela, quien es “una voz narradora que se auto representa como reportera e investigadora y que encarna una ambivalencia referencial particular,” y continúa Ardilla-Jaramillo diciendo: “... se omite toda información que permita identificarla más allá de su oficio o su nacionalidad: es una periodista colombiana” (230). A pesar de la falta de información acerca de la narradora de la obra, su papel es de suma importancia, ya que es la periodista, a través de su investigación y entrevistas, quien abre el camino para la narración de la vida de María Paz. En relación con el aspecto fronterizo de la obra, Ardilla-Jaramillo resume los tres elementos que hacen de *Hot Sur* una novela de fronteras en su “Fronteras en vilo: Un estudio sobre *Hot Sur* de Laura Restrepo” (2016): “la trasgresión de límites territoriales, la comparación cultural y la inmigración en cuanto confrontación de visiones del mundo” (461). En su análisis, Ardilla-Jaramillo señala un fenómeno que surge como resultado del contacto entre culturas: la dicotomía entre lo limpio y lo sucio, lo agradable y lo que produce asco. Acerca de esta yuxtaposición, Clemencia Ardilla-Jaramillo pone como nota al calce de su trabajo que “El título inicial de la novela, según declaraciones de la autora, era *Limpio, más limpio, limpiísimo*” (475). En *Hot Sur*, el lector puede identificar la oposición entre lo limpio y lo sucio de primera instancia con el trabajo que realiza María Paz: es una encuestadora acerca de los productos y hábitos de limpieza de las personas en sus hogares. Sin embargo, la relación antagónica entre lo limpio y lo sucio no se queda en la superficie de una simple encuesta que se concentra en los espacios privados: los hogares, sino

que en la novela la oposición entre lo limpio y lo sucio se desplaza hacia el espacio público.

Ardilla- Jaramillo argumenta en su escrito varias funciones de esta contrariedad en el espacio

público, entre ellas: desenmascarar la imagen de la vida ideal del norteamericano, también

“denunciar las condiciones inhumanas de las convictas latinas en Estados Unidos,” y la tercera lo

es el concepto de propiedad derivado de las ideas del filósofo francés Michel Serres (1930- ).

Ardilla-Jaramillo propone una conexión entre las ideas del personaje de Cleve Rose, maestro de

escritura de la protagonista e intelectual, y Michel Serres, las cuales se resumen en que “la

ocupación y posesión de un territorio se realiza mediante la acumulación de toda clase de

desperdicios” (479). Dicho en otras palabras, el ser humano tiene el hábito de marcar como su

propiedad un territorio a través de “los desechos corporales” del mismo que se acumulan al pasar

del tiempo (480). En la novela esta imagen se concentra en el basurero llamado *Fresh Kills* en

Nueva York.

Orfa Kelita Vanegas (2016) también discute la relación entre lo limpio y lo sucio. La rivalidad entre lo limpio y lo sucio es tratada por Vanegas, sin embargo, desde otro ángulo. Para Vanegas lo limpio se ve encarnado o representado en la nación, quien constituye un cuerpo que se quiere mantener limpio, en la novela, como ya hemos establecido, la nación en cuestión lo es la estadounidense. La amenaza que ensucia a la nación, según Vanegas, es el “otro,” representado en *Hot Sur* como el inmigrante latinoamericano. Vanegas expone que “el cuerpo sociopolítico de la nación, por causa de sus leyes y normativas, también expele y repudia a muchas de las personas que lo conforman” (52). Estas personas no deseadas en la nación “está por fuera de una especie de traza cultural-genética del colectivo dominante, se alza como ícono del asco” por lo cual se expulsa (52). La expulsión en la novela se ve en el trato nocivo que recibe, por ejemplo, María Paz cuando su esposo es asesinado, ella es acusada, por lo cual recibe golpes de parte de la

policía y sufre un aborto. Su aborto no es tratado correctamente, y mientras está en la cárcel, María Paz padece de una hemorragia.

El acto de la inmigración en la novela, sin embargo, no se ha limitado a dar una mirada crítica hacia los Estados Unidos, sino que también se ha analizado tomando como referencia las circunstancias en Colombia que obligan a los personajes a iniciar su trayectoria hacia el norte, de ahí el título de la novela. Sandra Acuña (2016) en su escrito, establece que Restrepo “ha privilegiado a lo largo de su narrativa un telón de fondo histórico que le ha permitido actualizar algunas de las crisis políticas, económicas y sociales que ha vivido su país a partir del siglo XX” (107). En *Hot Sur*, por ejemplo, vemos a una madre soltera de dos niñas, que tiene como meta una vida de mejor calidad para su familia, por lo cual emigra, primero sola, a los Estados Unidos. El poder emplear el “telón de fondo histórico” conlleva, como ya hemos mencionado, el trabajo investigativo que Restrepo aguzó en su carrera periodística. En su entrevista titulada “Laura Restrepo o la indagación permanente” Juan Fernando Merino (2010) le pregunta: “¿Podríamos empezar por cualificar brevemente los términos para tener una mejor idea de quién es Laura Restrepo?,” a lo que la escritora contesta:

Periodista... Sí, durante años lo ejercí en los medios y ahora lo sigo ejerciendo en mis novelas, porque lo que estoy escribiendo ahora es ficción pero se apoya en reportajes y en un tipo de trabajo similar: una primera etapa periodística y una segunda parte de elaboración literaria.

Restrepo afirma cómo sus escritos primero tienen un estilo periodístico, que abarca la investigación, para luego ser apoyados con detalles producto de la imaginación. Este hecho, el de la aportación de elementos ficticios producto de su creatividad, es otro aspecto de la novela que se trabaja con frecuencia: los límites entre la realidad y la ficción tomando como punto de partida

el rol de la narradora en *Hot Sur*, quien, como hemos señalado, es periodista. Sandra Acuña sugiere que la narradora de *Hot Sur* es “[el] alter ego” de Restrepo, “Un personaje femenino, periodista y sin nombre, que recorre las calles de Colombia y Estados Unidos con un solo objetivo: reconstruir el pasado de las dos jóvenes a quienes llegó por el camino de la casualidad” (108).

Elizabeth Hernández Alvérez en su ponencia “*Hot Sur* de Laura Restrepo: la prevalencia del orden jurídico sobre el humanista hacia el inmigrante” (2017) realiza un estudio lingüístico de la novela, basado en las ideas del filósofo italiano Giorgio Agamben (1942- ). Hernández Alvérez utiliza como base de su escrito el análisis de las firmas propuesto por Agamben, el cual aplica a los personajes de la novela. Por ejemplo, Hernández Alvérez afirma que:

[A] partir de la búsqueda de las firmas que ubican al inmigrante latinoamericano en lo que Agamben llama el estado de excepción, al ser considerado como una vida de la que se puede disponer porque se considera separada de la esfera política, despojada de una ciudadanía, por lo cual se autoriza al Estado a disponer de su vida. (52)

Hernández Alvérez, entonces, se enfoca en la jerarquía que se establece en la novela entre los personajes, la cual favorece al género masculino y el color de tez blanca. Dicha jerarquía va ligada estrechamente con la manera en la que cada personaje se expresa. La conclusión con la que finaliza su estudio es la contestación a la pregunta: “¿Qué logros tiene la narrativa de esta novela?” La respuesta que provee Hernández Alvérez es: “La representación de la afectación de la condición humana en el contexto de la migración en Estados Unidos en el tiempo presente” (56). Su conclusión ubica a la novela como una obra relevante para el lector del siglo XXI, ligando la ficción de la novela con la realidad del presente que vive el indocumentado latinoamericano en los Estados Unidos.

Como hemos presentado, las críticas de la novela de Cisneros destacan la actividad lingüística de los personajes latinoamericanos, la cual se desprende de su acción migratoria. A su vez, el corpus crítico de la novela de Restrepo resalta el valor del trabajo periodístico para revelar y publicar el trato inhumano hacia los inmigrantes latinoamericanos que logran cruzar la línea divisoria entre México y los Estados Unidos. Luego de una lectura solícita de la crítica, he podido notar la falta de estudios que examinen con profundidad la intervención de Celaya Reyes en *Caramelo, or Puro Cuento* y dos de los narradores en *Hot Sur*, Cleve e Ian Rose, como un elemento esencial para la supervivencia y eventual divulgación del discurso del inmigrante latinoamericano: el intermediario que contribuye a crear espacio para este desde una posición superior. Por lo tanto, propongo en este estudio comenzar un diálogo entre estas dos autoras que, desde espacios iniciales distintos: México y Colombia, nos invocan a tornar la mirada hacia la diáspora y estudiar más a fondo la figura del narrador mediador que introduce la experiencia del inmigrante latinoamericano en los Estados Unidos a las letras del campo de la literatura hispanoamericana.

## Marco Teórico

El trabajo investigativo que propongo se entrelazará con diversas teorías literarias que contribuirán al análisis de ambas novelas. Debido a la naturaleza híbrida y polifónica de *Caramelo, or Puro Cuento* y de *Hot Sur* nos es menester emplear varios enfoques literarios que abarquen tanto la estructura de la novela, como su contenido. La autora y teórica neerlandesa Mieke Bal en su libro *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, la primera edición fue publicada en el año 1985 y la más reciente fue publicada en el 2017, se acerca al campo de la narratología con un enfoque particular entre esta teoría literaria y la cultura: “[N]arrative is a cultural attitude; hence, narratology is a perspective on culture” (xx). Su propuesta se arraiga en la omnipresencia de la narrativa en la cultura. Siguiendo la línea de la narratología, y dando un enfoque especial al concepto del tiempo en los textos, en mi estudio también haré uso de *Narrative Fiction* (2002) de Shlomith Rimmon-Kenan quien establece en su libro la diferencia y la relación entre “story time” y “text time.” Dicho trabajo me será provechoso al discutir el salto temporal que ocurre en ambas novelas, lo cual reta el esquema de la narración lineal. El salto temporal en la estructura de la trama ocurre en gran parte como consecuencia del acto de emigración en ambas novelas, el cual nos mueve hacia el tema del exilio. Para abarcar el mismo haré uso del libro *Reflections on Exile* (2002) del erudito Edward Said (1935-2003). En su obra, Said establece que: “Exile is not, after all, a matter of choice: you are born into it, or it happens to you,” donde el autor resalta la susceptibilidad y vulnerabilidad del ser humano frente al exilio impuesto, un fenómeno que se aprecia en la vida de los personajes de las dos novelas (184). Con el trabajo de Said incorporaré la teoría de la frontera o “border theory.” Cuando nos adentramos en la teoría de frontera, reconocemos el trabajo pilar *Borderlands/ La Frontera: The New Mestiza* (1987) de la autora y activista chicana Gloria Anzaldúa (1942-2004) como sustancial en

nuestra discusión. La frontera, la cual la autora describe como “[a] 1,950 mile-long open wound,” es el espacio en el cual se forma “a third country” donde “[t]he only ‘legitimate’ inhabitants are those in power,” lo cual tiende a excluir al inmigrante, y en nuestro caso, a varios de los personajes (25).

*Caramelo, or Puro Cuento* comprende la historia de la familia Reyes. En su mayoría los miembros emigran de México a los Estados Unidos, mientras otros permanecen en su país natal. La novela cuenta con dos narradoras: Celaya Reyes y su abuela, Soledad Reyes. A pesar de que son dos las narradoras en *Caramelo, or Puro Cuento* la responsabilidad de narrar la trayectoria estriba sobre el desempeño de una de ellas en particular: Celaya. No obstante la predominante participación de Celaya, esta logra abarcar e incluir en la narrativa de la familia una diversidad de voces que se entrelazan con la de Lala, entre estas: su abuelo Narciso, su padre Inocencio, su tía “Light-Skin,” sus tíos “Fat-Face” y “Baby,” su madre Zoila, y su abuela Soledad. Mieke Bal discute los niveles narrativos y distingue entre la voz que narra, denominado primer nivel, y la voz que interrumpe o se entrelaza con la de la narradora mas no realiza una narración en sí, sino que añade detalles a la narrativa, el llamado segundo nivel. Bal denomina “free indirect speech” al acto de este nivel narrativo, el cual ocurre cuando “[t]he narrator’s text explicitly indicates that the words of an actor are narrated by means of a declarative verb and a conjunction, or a substitute for it,” de esta manera Celaya logra entretejer las diversas experiencias de sus familiares, quienes en su totalidad componen una sola historia, a su narrativa.

Debido a los niveles señalados por Bal, esta refuerza su argumento acerca de la importancia de establecer en el análisis de una novela quién es la voz narrativa, ya que “[l]a identidad del narrador, el grado y la forma en que se indique en el texto, y las elecciones que se impliquen, confieren al texto su carácter específico,” por lo tanto, Bal considera al narrador

como “el concepto fundamental en el análisis de los textos narrativos” (126). *Hot Sur* se desarrolla alrededor de la vida de una joven indocumentada de Colombia que llega a los Estados Unidos en su niñez y quien, por error, es acusada de la muerte de su esposo por lo que es encarcelada. En la prisión, logra tomar un curso de escritura ofrecido por Cleve Rose, a quien le decide entregar su autobiografía para que sea publicada. Al momento de este morir, su padre, Ian Rose, entra en escena y toma el control de la narrativa de los eventos que enlaza a estos dos personajes. En la novela de Restrepo, la falta de información acerca de la narradora/periodista que va investigando la vida de María Paz y su limitada participación hacen posible la intervención de otras voces narrativas, es decir otros narradores en el primer nivel, tales como Ian Rose y la misma María Paz, lo cual otorga la autoridad a estos personajes de poder narrar los eventos que cambian sus vidas y le confieren a la novela su carácter específico, como indica Bal.

Según hemos discutido, tanto *Caramelo or Puro Cuento* como *Hot Sur* contienen diversas focalizaciones y más de un narrador. Por lo tanto, la narrativa no se desarrolla en orden cronológico, ni se mantiene restringida a un solo espacio. Shlomith Rimmon-Kenan, establece que, a pesar de que “[t]he narrative text as text has no other temporality than the one it metonymically derives from the process of its reading,” lo que denomina “text time,” los eventos pueden ser narrados de manera no-lineal, concepto denominado como “story time” (44). El salto temporal en las novelas les permite a varios personajes narrar detalles de hechos pasados de sus vidas que hasta entonces mantenían privados y que son, a su vez, relevantes para los eventos del tiempo “presente” de la trama. El concepto del tiempo y su alteración también provee la inclusión de hechos históricos significativos al desarrollo de las novelas, en el caso de la obra de Cisneros, por ejemplo, los personajes son susceptibles a la participación en la guerra de Vietnam.

He señalado la predominancia del tema de la inmigración en ambas novelas. El acto de emigrar en las obras separa familias, aleja a los personajes de su país natal, impone un nuevo idioma, los expone a nuevas oportunidades de empleo, y les enfrenta con el racismo. Edward Said en su discusión hace alusión a la obra del filósofo alemán Theodor Adorno (1903- 1969): *Minima Moralia*, y utilizando las conclusiones que realiza Adorno en su autobiografía, Said afirma que “the only home truly available..., though fragile and vulnerable, is in writing” (184). Apoyándonos de esta declaración, podemos resaltar el valor de los intermediarios en ambas novelas: Celaya en *Caramelo* y Cleve e Ian Rose en *Hot Sur*, ya que a estos personajes se les da potestad de no solo escribir, sino de manipular la narración escrita que abarca eventos de suma trascendencia en las vidas de Soledad y María Paz. Tanto Soledad como María Paz son dos personajes cuyo concepto de hogar no se encuentra arraigado en un solo espacio, es cambiante. Esta naturaleza mutable del hogar contrasta con la inmutabilidad de la escritura a la que aspiran ambas mujeres. Dicho trabajo de Said nos es útil para discurrir acerca de la teoría de frontera (*border theory*) y la vivencia del inmigrante en los Estados Unidos como exilio que produce la convivencia de dos culturas y la necesidad de buscar y encontrar un sentido de pertenencia en el país hacia donde se emigra.

Gloria Anzaldúa se levanta como figura pionera de la teoría de la frontera. Los personajes en *Caramelo, or Puro Cuento*, la familia Reyes, cruzan con frecuencia la frontera entre los Estados Unidos y México, mientras que los personajes en *Hot Sur*, llegan de Colombia a los Estados Unidos; el destino final de las protagonistas en *Hot Sur*, sin embargo, es llegar a España, y para alcanzar dicho país se proponen cruzar la frontera entre Estados Unidos y Canadá. Anzaldúa también discute el concepto del hogar, al igual que Said, en su *Borderlands/ La Frontera: The New Mestiza*, Anzaldúa describe la vivencia en la frontera desde un espacio

que no provee comodidad ni seguridad: “It’s not a comfortable territory to live in, this place of contradictions. Hatred, anger and exploitation are the prominent features of this landscape” (20). No obstante, como podemos señalar en el comportamiento de los personajes, muchos inmigrantes se mantienen en constante movimiento cruzando fronteras, consecuentemente, el concepto del hogar se ve alterado y cuestionado. Anzaldúa, en su escrito, logra conciliar la oscilación entre espacios y el sentido de pertenencia o su carencia: “I am a turtle, wherever I go I carry ‘home’ on my back” (43). La autora reconoce la importancia de tener la habilidad de mantenerse conectada a la cultura, aún lejos del país donde se nace, pues de esta manera se tiene la libertad de emigrar sin arriesgar la pérdida de la identidad cultural. Un aspecto importante de este constante movimiento es el nacimiento de una nueva identidad: “the new mestiza,” de ahí el título de la obra. “La nueva mestiza” es una frase que busca describir la visión y actitud de aquellos que reconocen que son de *aquí* y de *allá*. A su vez, esta nueva manera de reconocerse viene acompañada de una crítica hacia actitudes discriminantes, como el racismo y la homofobia, en ambos lados de la frontera.

El análisis de las partes constitutivas de la novela de frontera revela cómo esta escudriña la coexistencia de oposiciones binarias que componen la existencia del inmigrante latinoamericano en Estados Unidos. El juego de poder al que son sometidos los personajes, las lenguas que entran en contacto en el cruce de fronteras, los retos y peligros que surgen del ponerse en manos de un coyote o de realizar la travesía sin ayuda, y la búsqueda de perpetuar el discurso a través de la escritura son elementos presentes en las dos novelas que estudiaremos, los cuales permiten el diálogo entre estas. En los capítulos siguientes, se analizará la estructura de cada novela y cómo cada una presenta la experiencia del inmigrante latinoamericano en los Estados Unidos. En específico, resaltaré el mensaje que retumba en las páginas de las novelas: la

necesidad del inmigrante latinoamericano de tener poder y autoridad sobre su propio discurso y la necesidad de que exista el espacio para este.

«Here I am— a woman with a voice in another language, one that we're supposed to keep things from, the gringos, and the Americans... I'm saying things about women and women's experience which are not nice.» - Julia Álvarez

**Capítulo 2: La vida del inmigrante latinoamericano como telenovela: Sandra Cisneros y *Caramelo, or Puro Cuento***

La experiencia de exilio del inmigrante latinoamericano en Estados Unidos se compone de una variada gama de decisiones, obstáculos, y oportunidades cuyo propósito es lograr el comienzo de una nueva vida en un espacio que permita gozar de la libertad y de alcanzar la felicidad que resulta de una vida plena. En muchos de los casos, la incorporación de estos elementos en la vida de los inmigrantes latinoamericanos produce experiencias que asemejan la compleja, y a veces inaudita, trama de las tan populares telenovelas, o se podría debatir estas se inspiran en las experiencias de inmigrantes, las cuales gozan de gran popularidad tanto en los países latinoamericanos como en los Estados Unidos. Sandra Cisneros conoce bien el componente “telenovelesco” de la vida del exiliado latinoamericano en Estados Unidos. Por lo tanto, en su novela *Caramelo, or Puro Cuento* la joven narradora de los hechos, Celaya (Lala) Reyes, se desempeña en su papel de narradora con dos funciones que se entrelazan: es historiadora de la familia Reyes y “guionista” de la vida de su abuela Soledad. La figura de Celaya en la obra como receptora/escritora/“costurera,” y una de las más jóvenes miembros de la familia determina el contenido y el estilo en que los hechos serán narrados. Como explica la teórica literaria Mieke Bal: “La percepción...constituye un proceso psicológico con gran dependencia de la posición del cuerpo perceptor” (108). Por ende, el lector(a) debe discernir la posición particular desde donde

Lala percibe los eventos que narra como parte de una lectura cuidadosa y perspicaz. Si continuamos con las ideas de Bal podemos afirmar que dentro de la estructura de la novela Lala es una narradora en el primer nivel. En una historia el primer nivel, según la narratología, es el narrativo. En otras palabras, Lala es el agente narrativo de la obra, consecuentemente las palabras de los demás personajes, quienes no narran, sino que participan de diálogos, están incrustadas dentro de la narrativa que realiza Celaya. Cerca del final de la obra cuando el padre de Celaya expresa: “My Got! What a *telenovela* our lives are!” Celaya conviene pensando: “La Divina Providencia is the most imaginative writer” (428). A pesar de que Celaya reconoce la intervención de la Divina Providencia, y a su vez exclama: “Nobody could make up our lives,” su acto de narrar carece de veracidad, ya que en algunas ocasiones duda de los recuerdos que recuenta de su infancia, mientras que en otros, como en el caso de la escritura de la biografía de su abuela, Lala toma pleno control de la selección de los hechos narrados, a tal grado que llega a inventar algunos (429).

“Cuéntame algo, aunque sea una mentira.” Este es el epígrafe que abre la novela, y es precisamente eso lo que Celaya realiza, cuenta la historia de su familia al lector(a). En *Caramelo, or Puro Cuento* Celaya Reyes se desempeña como la narradora oficial de varios eventos cruciales en la vida de su familia. En el proceso de narrar Celaya romperá con restricciones familiares y culturales impuestas hacia su persona en un acto de afirmación y reivindicación propia y de la matriarca Soledad Reyes. Esta selección de Sandra Cisneros en tener como narradora a una joven nacida en los Estados Unidos de familia mexicana provee al texto su naturaleza fronteriza, según estipula Bal: “La identidad del narrador, el grado, y la forma en que se indique en el texto, y las elecciones que se impliquen, confieren al texto su carácter específico” (126). Por ende, al Celaya ser la narradora incorpora a la novela varios elementos: la alternancia de código (español e inglés), la victimización de los personajes principales, la mirada profunda y crítica hacia la dinámica

familiar en México, y la búsqueda de una identidad completa entre dos culturas. En el proceso de narrar, sin embargo, se entretajan mentiras, o como les llama la narradora «healthy lies,» cuyo propósito es hacer la historia de la familia Reyes más atractiva al lector(a). Su narración consiste en la vida de tres generaciones de la familia Reyes. Lala narra acerca de la vida de sus abuelos: Soledad y Narciso, la vida de su padre Inocencio Reyes y sus hermanos, y la suya propia. La historia de la familia Reyes se desarrolla entre dos espacios contrastantes: México y los Estados Unidos, en específico las ciudades de Chicago y San Antonio. La oscilación de la familia Reyes entre estos dos países es un elemento recurrente en la narrativa que llega a crear una disparidad en la dinámica familiar: se hace distinción entre los de *allá* y los de *acá*. Los de *allá* es una frase dicha con desdén que se refiere a los personajes nacidos en los Estados Unidos.

En su presentación de los acontecimientos pasados, Celaya detalla el trabajo manual que realiza la familia como sustento económico. Por ejemplo, sus bisabuelos maternos se dedicaban al tejido de rebozos, vestidura de gran importancia en la cultura mexicana y en la obra, mientras que su padre y sus tíos se dedican a la tapicería (trabajo que realizaba el padre de la autora y a quién se le dedica la novela). Ambas ramas de este árbol genealógico se destacan por practicar el oficio de forma auténtica, produciendo artículos de buena calidad, lo cual les enorgullece: “After all, your work is your signature” (213). Estos dos oficios se traducen en Celaya y en su trabajo de narrar. Ella entrelaza palabras y hechos para tejer una historia/rebozo; las partes de la historia de los Reyes en manos de Lala se unen como pedazos de madera amartillados que al ser tapizados con una nueva tela (los detalles nuevos que Celaya inventa) producen un mueble útil. Al igual que estos dos oficios, la tarea de narrar no es fácil, los tapiceros de la familia, por ejemplo, llevan en sus manos las marcas del trabajo. Lala, por su parte, se encuentra con varias dificultades antes de poder poseer un producto final. De hecho, en un momento dado Celaya se

cuestiona el por qué accedió a realizar la tarea de escritura del historial de los Reyes. De forma similar a sus familiares, este producto final, i.e. la historia de la familia, tiene una finalidad útil y práctica, en especial para su abuela Soledad.

La novela está dividida en tres partes: Parte I «Recuerdo de Acapulco,» Parte II «When I was Dirt,» y Parte III «The Eagle and the Serpent, or My Mother and My Father.» Luego de la tercera parte, tal y como solía presentarse al finalizar una película clásica mexicana de principios de siglo XX, aparece sobre el papel la palabra “Fin,” sin embargo, luego de este aparente final el lector se encuentra con dos páginas adicionales de contenido tituladas “Pilón” que son “something extra tossed into your bag as a thank-you” (433). Le sigue al “Pilón” una cronología de fechas cruciales en la historia de México y en la novela, comenzando con el año 1519 en el que se da el primer encuentro entre Hernán Cortés y Moctezuma. Cierra el contenido de la obra con la frase en español “¡Ya pa’que te cuento!” lo cual es una frase coloquial cuando el receptor de un mensaje ha recibido el mismo (442).

La primera parte de la obra gira en torno al viaje anual de verano de la familia Reyes hacia la ciudad de México donde viven «the Awful Grandmother» y «the Little Grandfather». Desde comienzos de la obra Lala nos presenta una fotografía de un pasadía de la familia en Acapulco que está incompleta, ya que ella no es parte de esta. Debido a su ausencia en la fotografía, Celaya se coloca en el lugar del fotógrafo: “It’s as if I’m the photographer walking along the beach with the tripod camera on my shoulder asking— *¿Un recuerdo?*” (4). Es decir, Lala, desde principios de la novela, toma el papel de espectadora (testigo), y yendo más allá se encarga de preservar, al igual que lo haría una fotografía, los eventos de importancia de la familia. En sustitución de una cámara, Lala cuenta con lápiz y papel, de hecho, durante su narración Celaya hace alusión al uso de una cámara en su escritura: “let us spin the camera like a dizzy child in a *piñata* game and look at the

story you would not, or could not tell” (126). Nos es menester detenernos en el uso de la fotografía para señalar que la portada de la novela, en algunas ediciones, lleva como imagen la fotografía en blanco y negro de una joven sonriendo con los ojos cerrados, peinada con una trenza sobre cada oreja, la cual muchos críticos de la obra han sugerido representa a Soledad durante su juventud. La fotografía lleva como título “Rose, Mexico” y fue tomada por el fotógrafo norteamericano Edward Weston (1886- 1958).

La segunda parte de *Caramelo, or Puro Cuento* desarrolla la vida de Soledad y Narciso y es una analepsis de eventos que ocurrieron antes de que Celaya naciera, es por esto que comienzan con la frase «When I was dirt,» es decir antes de su existencia. Lala comienza la segunda parte del texto con la narración de la vida de la abuela quien no tarda en interrumpirla para corregir los detalles de esta. No es hasta las últimas páginas de la novela que le es revelado al lector(a) el hecho de que la escritura de la vida de Soledad y la interacción entre Lala y su “Awful Grandmother” ocurre luego de la muerte de la abuela.

La tercera parte contiene los eventos luego de la muerte del abuelo, lo cual lleva a Soledad a emigrar a los Estados Unidos donde viven sus tres hijos y sus nietos. Los capítulos de la tercera parte adentran al lector a la historia de Lala y a la constatación de la semejanza entre esta y la vida de Soledad, además de presentar el momento en que Celaya decide hacer constar la historia de la familia, a pesar de que la novela cierra con la petición del padre hacia Lala de que esta no revele los detalles de los Reyes a ninguna persona.

### *Rebozos*

El acto lingüístico narrativo de Celaya Reyes en la obra, como ya hemos mencionado, se desarrolla como un acto de tejer. Cada miembro de la familia Reyes contribuye su historia/tela

como materia prima para el tejido del rebozo/historia familiar. La importancia del rebozo como vestimenta en la narrativa de Lala testimonia tanto de las vivencias de los Reyes, como del aspecto cultural y de la historia de México en sí.

Celaya comienza a narrar la vida de Soledad partiendo de su infancia, esta narrativa busca explorar y descubrir el por qué y cómo su abuela se convierte en «the Awful Grandmother». Durante su niñez, la familia de Soledad gozaba de fama por su confección de rebozos. Su padre Ambrosio Reyes se encargaba de teñir los rebozos y su madre Guillermina era empuntadora: “[her] fingers... gave the shawls their high value because of the fringed knotted into elaborate designs” (92). El rebozo tiene un alto valor práctico para la vida diaria de las mujeres en la cultura mexicana, y por ende para los personajes del texto. Entre sus varios usos se encuentran: los rebozos utilizados por las madres para cargar a sus niños, los rebozos para las devotas en sus visitas a la iglesia, el rebozo que servía de sombrilla, y hasta el que se utilizaba como canasta para ir al mercado. A esta lista de usos que tiene el rebozo le añadimos uno que testimonia de la participación activa de la mujer en la Revolución Mexicana: el rebozo utilizado por las soldaderas. Las soldaderas fueron mujeres que participaron en la Revolución Mexicana desempeñándose en varios papeles, tales como: mensajeras, enfermeras, y participando de forma activa en los combates. La versatilidad del rebozo nos informa de forma contundente acerca de su lugar como prenda perteneciente a la clase trabajadora a la cual pertenece la familia Reyes, en especial en Estados Unidos. La familia de Soledad producía varios diseños de rebozos, sin embargo, el más complicado era el llamado *caramelo*, una de tantas referencias al título de la novela. Según la tradición de la familia, Guillermina debía enseñarle a Soledad el arte de trenzar el rebozo. Sin embargo, como suele suceder a las protagonistas de las telenovelas, Soledad queda huérfana de madre. Desafortunadamente, al Guillermina morir Soledad experimenta el primer

enmudecimiento de su vida: “her mother...left her without the language of knots and rosettes” (94). Esta carencia del lenguaje del rebozo no solo produce una interrupción en la tradición familiar, sino que Soledad se queda sin aprender un oficio que la pueda sustentar, lo cual limita sus opciones de independencia económica, siendo una mujer viviendo en una sociedad patriarcal. Soledad pierde por doble partida el lenguaje del rebozo, primero no aprende a confeccionarlos y segundo no se le enseña cómo utilizarlo para comunicarse, solo logra masticar el borde del rebozo que lleva, lo que transmite un mensaje en sí. En *Caramelo, or Puro cuento* Celaya discute los mensajes variados que las mujeres transmitían a través de la forma en que llevaban puesto el rebozo y del movimiento que realizaban con el mismo. Por ejemplo, “if a woman allows a man to take up the left end of her *rebozo*, she is saying,— I agree to run away with you... when the *rebozo* is worn with the two tips over her back, crossed over her head, she is telling the world, — I am a widow,” entre otros tantos mensajes que podían comunicar, tal como la virginidad de una mujer (105). Llevar puesto el rebozo abre la puerta para una comunicación no verbal en la cual la persona que observa a la mujer que utiliza el rebozo debe interpretar lo que esta comunica. Sin embargo, Soledad desconoce cómo tejer un rebozo, el lenguaje del rebozo, y carece de algún receptor de su mensaje. Lo que sí hereda es un rebozo sin terminar que dejó la madre, cuyo diseño es tan complejo que ninguna otra empuntadora lo puede completar, sin duda, un símbolo de cómo la vida de Soledad está incompleta al carecer de la presencia de la madre, y cómo no hay persona alguna que pueda tomar su lugar. Será este rebozo el que eventualmente Celaya llegue a poseer en un tipo de movimiento circular que une a estas dos mujeres en su propio acto de comunicación y de revolución.

*La imposición del silencio*

Antes de que Soledad pueda contar con un escrito permanente que encierre el contenido de su vida, primero tendrá que experimentar, para poder sobrepasar, el reprimir de su voz, tanto en México como en Estados Unidos, acto que surge frecuentemente mientras esta se va desarrollando en su rol como hija, empleada, esposa, madre, suegra, y finalmente como abuela.

El silenciamiento en la vida de Soledad continúa cuando su padre contrae matrimonio con una viuda. Tal como actúa la villana de las telenovelas, — y de los cuentos de hadas (fábulas), Soledad se compara a sí misma con Cenicienta— la madrastra de Soledad acapara para sí el amor y la atención de Ambrosio, este, entonces, decide enviarla a vivir a la ciudad, lo cual produce el primer movimiento migratorio de Soledad. Con pocas posesiones, Soledad es entregada a familiares y no vuelve a ver a su padre; la figura paternal será una que Soledad tratará de reemplazar con la del esposo y luego con la de su primogénito. Inmersa en la vida de la prima de Ambrosio, con su incontable cantidad de hijos y su esposo quien realiza avances sexuales hacia la joven, Soledad siente la ausencia del padre y de la madre. Para describir esta etapa de su vida, Soledad utiliza una paremia popular, expresa que se encontraba: “Sin madre, sin padre, sin perro que me ladre,” lo cual acentúa su soledad. Esta primera etapa de abandono en su vida Soledad decide titular inspirada por las telenovelas que ve y realizando un juego semántico con su nombre propone: “**So this part of the story if it were a fotonovela or telenovela could be called Solamente Soledad or Sola en el mundo, or I’m Not to Blame, or What an Historia I’ve lived**” (95). La letra negrilla será el aspecto que diferencie la intervención de Soledad en la narrativa, discutiremos este punto más adelante. Resalta en los títulos que la abuela propone utilizar primero la presencia de su nombre— su naturaleza simbólica resuena durante la obra—y segundo la nota aclaratoria de que ella no debe recibir la culpa: “**I’m Not to**

*Blame*”. El lector(a) podría cuestionarse: ¿ser culpada de qué?, la respuesta a la pregunta se provee en la tercera parte de la novela. Debido a que la trama de su vida se estaba desarrollando como una tragedia, Soledad hace valer su voz y rompe con el silencio dentro del único espacio que la anima a la libre expresión: decide orar. En su oración, Soledad tiene una clara petición: pide por la llegada de su futuro esposo. Similar a los hechos claves de las telenovelas, la historia de Soledad estaría incompleta sin la presencia de un galán que pertenezca a una clase social más alta que la protagonista y que la rescate de la pobreza en la que vive. A pesar de que Narciso toma a Soledad y la lleva a su propio hogar (como empleada), de la misma forma que sucede en toda compleja y entretenida trama de telenovela, la relación de estos dos jóvenes no se desarrolla ininterrumpidamente. Por el contrario, el lugar que ocupa Soledad en su relación con Narciso es otro espacio en el cual se le impone el silencio.

El nombre de Narciso, con su referencia al personaje mitológico, establece las pautas para la inicua relación de estos personajes. Shlomith Rimmon-Kenan establece que “... as abstractions from the text, character names often serve as ‘labels’ for a trait or cluster of traits characteristic of non-fictional human beings” (33-34). Hemos señalado dos personajes cuyos nombres cumplen con una función semántica: Soledad y Narciso, veremos más adelante los nombres de otros personajes con un desempeño similar. Narciso es el consentido del hogar mientras Soledad comienza a trabajar en la casa de la familia Reyes del Castillo; los padres de Narciso son el Señor Eleuterio y la Señora Regina. La familia Reyes en la novela en más de una ocasión hará alarde de la descendencia española de Narciso por parte de su padre, la cual le confiere un grado de superioridad. Narciso Reyes es el segundo miembro de la familia que se encontrará exiliado, aunque temporeraente, en los Estados Unidos, como resultado de su participación en “The Ten Tragic Days” del año 1914. Los Diez Trágicos Días se refiere a la

violencia que vivió la ciudad de México cuando Francisco I. Maduro es elegido presidente, y su general José Victoriano Huerta se separa de este y eventualmente toma el control y la posición de presidente de la República. En su función de cadete, Narciso tiene las órdenes de buscar la identificación de los cadáveres que hay en las calles antes de ser quemados como método preventivo contra una epidemia. Todos los cuerpos en el suelo representan innumerables historias que no serán contadas, rebozos sin terminar en la historia de México. En la historia de Narciso sucede que en un momento en el cual está ejerciendo su labor de quemar los cadáveres decide regresar al hogar. Durante su trayectoria hacia el hogar, la imagen de la madre se presenta ante Narciso repetidamente. Cuando logra llegar hacia sus padres, antes logra eludir a la muerte en un evento muy “tele-novelesco,” Narciso experimenta por primera vez el silenciamiento:

Narciso opened his mouth. He opened his throat, he emptied his lungs, he pushed and pushed, but no sound came out except a little hacking like when one has swallowed a chicken bone. He was not able to produce a syllable beyond letting go a weak cackle just before slumping to his knees and collapsing onto the red tiles... (131)

Narciso permanecerá por el resto de su vida con una marca física (recordatorio) del momento en el que estuvo cerca de perder la vida y el habla: “They sent him home with a hole in his chest from which they say he breathed” (131). El espacio en el que ocurren los eventos de la Guerra contrasta con la imagen positiva de México en verano que presenta Celaya. El espacio, por ende, sufre de cambios, no es estático, por el contrario, como estipula Mieke Bal: “El contenido semántico de los aspectos espaciales se pueden elaborar de la misma forma que el de un personaje... Influencia a la fábula y ésta se subordina a la presentación del espacio” (103). La tragedia que experimentan los mexicanos es también sufrida por el espacio: las noches son invadidas por una completa oscuridad, por ejemplo, cuando el gobierno raciona la electricidad; además, las paredes, al igual que Narciso,

permanecen con las cicatrices que causan las balas. Narciso también será subordinado al espacio cuando se verá forzado a inmigrar a los Estados Unidos.

El cambio de espacio en la vida de Narciso ocurre como medida preventiva de la madre, quien decide enviarlo a Chicago para evitar que su hijo sea enlistado forzosamente por el gobierno. La inmigración de Narciso sienta a Chicago como el destino de la familia Reyes, y la ciudad norteaña contrasta con la ciudad de México en su rol de refugio para Narciso. En esta parte de la historia, Celaya demuestra el silencio que la familia practica convida por la honra: “I wish I could tell you about this episode in my family’s history, but nobody talks about it, and I refuse to invent what I don’t know” (134). El evento que la familia decide callar es la deshonra que el familiar con quién va a vivir Narciso, “Uncle Old,” trae a la familia Reyes cuando en su juventud trabaja como contador en el ejército mexicano y un día decide robar la nómina de los sueldos de los soldados, escapar a Cuba y despabilar el dinero en ron, mujeres, y en juegos de apostar. El tío “Old” se desempeña como tapicero, lo cual sabemos se convertirá en el oficio oficial de la familia Reyes en Chicago. Vivir con “Uncle Old” y sus hijos: Chubby, Curly y Snake confronta a Narciso con una parte de su familia que se mantiene escondida porque no cumple con las expectativas que la familia Reyes ha creado: “here he was having coffee with one of the stories, and the tale was far from heroic. Maybe there are some stories not worth mentioning” (137-138). Celaya hace la observación de que “Uncle Old” es su historia, la personifica, es decir, no es letra muerta, sino que tiene nombre y ocupa un espacio.

En el hogar de “Uncle Old” el aspecto culinario también contrasta con el que Celaya goza en sus viajes de verano a México, y a diferencia de la autenticidad a la que es expuesta Lala, Narciso se percató de la fusión culinaria que realiza su tío. Por ejemplo, el primer cambio que “Uncle Old” emplea es utilizar tortillas confeccionadas con harina, y no con maíz; segundo, los

ingredientes con los que rellena sus tacos y quesadillas no son autóctonos de México: “He made fried bologna *tacos*. He used American cheese for *quesadillas*!” (138). Integrar ingredientes norteamericanos a platos típicos mexicanos se realiza como resultado de una sencilla razón: la necesidad o la falta de dinero. “Uncle Old” se ve en la necesidad de ser ingenioso para poder alimentarse a sí mismo y a sus hijos. En las telenovelas mexicanas es muy común la presencia de una familia adinerada que vive en condiciones opuestas a la pobre protagonista. En el caso de “Uncle Old” este es el hilván que no se entrelaza con el diseño (imagen) que la familia desea presentar a los demás, por ende, su historia/discurso se margina, no se cuenta, esto es hasta que Celaya la incluye en su proyecto de escritura.

La vida en los Estados Unidos comienza siendo difícil para Narciso quien no estaba acostumbrado a laborar arduamente en México. El oficio de tapicero deja sus marcas en el cuerpo de Narciso, tanto en sus manos como en sus pies. Sin embargo, Narciso comienza a disfrutar de un aspecto en particular en los Estados Unidos: la vida social nocturna. Narciso Reyes frecuenta los “black-and-tan clubs” donde se bailaba el Charleston —un tipo de baile que llega a ser prohibido—, causando marcas en sus pies, pero ahora son marcas de placer (140). El discurso de Narciso en los Estados Unidos se ve alterado de manera positiva cuando se enamora de Freda McDonald, una artista, a quien Narciso llama de cariño “Tumpy.” Narciso en su ingenuidad de joven escribe una carta a su padre informándole de su decisión de casarse con Freda. Categorizo de ingenua la decisión de Narciso ya que estaba escribiendo al padre acerca de su posible unión matrimonial con una mujer “half Cherokee and half Negro” (141). El discurso que recibe Eleuterio de parte de su hijo le causa una embolia cerebral, lo cual testifica del poder de la palabra transmitida. Vivir en los Estados Unidos cambia el discurso segregado de Narciso a uno inclusivo el cual choca con el discurso tradicional del padre y de la cultura. La carta de Narciso es contestada

con un mensaje que termina con su residencia en los Estados Unidos: “SON: FATHER DEAD RETURN HOME” (142). La cultura y la familia compelen a Narciso que regrese a su patria, ya que la figura patriarcal ha fallecido, o eso se creía; a Narciso le corresponde hacerse responsable de la familia Reyes como la cabeza del hogar.

Luego de su estancia de siete años en los Estados Unidos, Narciso regresa a México debido a la enfermedad de su padre que le ha dejado sin habla. Resulta ser que Eleuterio no estaba muerto, sin embargo, el no poder hablar equivale a una metafórica muerte para él. La incapacidad de Eleuterio para comunicarse oralmente lo convertirá en una víctima, en su hogar es ignorado y marginado; su único compañero será su piano. Su nueva posición lo liga a Soledad, quien al ser también echada a un lado es la única que logra comunicarse con el Señor Reyes: “She understood Eleuterio because she was as mute as he was, perhaps more so because she had no piano” (151). En este regreso a México, Narciso encuentra varios cambios, primero en la ciudad de México que se está reconstruyendo, segundo en el negocio próspero de la madre y por último en Soledad quien ya ha tenido su primera menstruación. En esta ocasión, el silencio en la vida de Soledad se manifiesta por lo que no se le dice ni enseña acerca de los cambios fisiológicos que experimenta. Por ejemplo, las mujeres del pueblo le advierten: «Now that you’re a *señorita*, *cúdate*» (153). Lo que las mujeres no especifican a Soledad es qué significa cuidarse, esta información tradicionalmente es provista por la figura maternal de la que carece Soledad. Por lo tanto, cuando Narciso se le acerca para tener relaciones sexuales en las noches (a escondidas de sus padres), Soledad no posee el conocimiento de las repercusiones de dicho acto. Cuando Soledad comienza a mostrar cambios en su cuerpo por el embarazo, Narciso se está preparando para irse lejos del hogar como parte de su nuevo trabajo. Soledad, siendo silenciada por su posición como subalterna comunica su estado a través del cuerpo: “her round *panza*”

habla por ella. No obstante el embarazo de Soledad, Narciso se prepara para irse del hogar sin asumir la responsabilidad del hijo engendrado. En la noche de su despedida, el padre de Narciso, Eleuterio, de forma milagrosa logra hablar: “he gathered...Soledad out from under the table and pulled her to his side— We are not dogs!” (167). La corta frase del padre es un recordatorio a Narciso del historial de caballeros en la familia Reyes. Por ende, se le exige que actúe de manera decorosa. Como podemos notar, sin la intervención de Eleuterio, Narciso y Soledad no hubiesen contraído matrimonio y la historia de Soledad fuese una muy distinta. Este evento es el segundo ejemplo que demuestra cómo Soledad ha necesitado de la intervención de un intermediario en una posición privilegiada para que la remueva de una difícil situación, la próxima y última será su nieta Celaya.

A diferencia de las telenovelas, en las cuales la celebración de la boda de la protagonista y el galán promete un futuro feliz— en muchas telenovelas la boda de los personajes principales es el último y más anticipado capítulo—, en el caso de Soledad la realidad no logra alcanzar las expectativas que crean los romances de telenovelas. Narciso se ausenta del hogar por largos periodos de tiempo, dejando a Soledad en su embarazo sin su compañía. Además, durante su ausencia Narciso se enamora de una mujer llamada Exaltación Henestrosa. El romance de Narciso con Exaltación dura poco tiempo, sin embargo, permanece el recuerdo a través de una fotografía cortada por la mitad que anuncia a Soledad su infidelidad. A su vez Narciso no logra superar, ni aún en la vejez, la pérdida de Exaltación. Por segunda vez Soledad experimenta el abandono por parte del hombre central de su vida. Primero fue su padre quien se deshace de ella y luego resulta que Narciso no la ama. En el momento en que Celaya narra los primeros años de matrimonio de Soledad y Narciso, “The Awful Grandmother” le ruega que incluya algún detalle

que demuestre que como recién casados llegaron a ser felices, le pide a su nieta alterar los eventos para “mejorar” la versión de la verdad, mas Celaya se niega.

Durante su segunda experiencia de abandono, Soledad recibe un consejo: “Fall in love again” (186). Este acto de enamorarse ocurre de manera distinta, esto es, al nacer Inocencio, Soledad dirige todo su amor y su atención hacia su hijo— busca imitar a la Virgen de Guadalupe, quien recordemos es la figura virtuosa opuesta a La Malinche. Anzaldúa analiza la figura y la importancia de la Virgen de Guadalupe en la vida de mexicanos y chicanos y concluye que:

She, like my race, is a synthesis of the old world and the new, of the religion and culture of the two races in our psyche, the conquerors and the conquered. She is the symbol of the *mestizo* true to his or her Indian values... Because *Guadalupe* took upon herself the psychological and physical devastation of the conquered and oppressed *indio*, she is our spiritual, political and psychological symbol. As a symbol of hope and faith, she sustains and insures our survival. (52)

El desempeño y la importancia de la Virgen de Guadalupe se puede resumir en la siguiente oración: “*Guadalupe*, the virgin mother who has not abandoned us” (Anzaldúa 52). Similar a la Virgen de Guadalupe, el aspecto sexual en la vida de Soledad perderá importancia, su papel como madre se convertirá en su prioridad. El amor hacia Inocencio será lo que impulse a Soledad a actuar de manera cruel hacia todo aquel que pueda quitarle el cariño de su hijo— incluyendo a su nieta Lala—, es decir se convierte en la villana de la telenovela, a su vez que será el motor que la impulsará a dejar atrás a su hogar en México y buscar una nueva vida en los Estados Unidos una vez enviude.

En *Caramelo, or Puro Cuento* la intensidad con la que aman las mujeres mexicanas es un tema recurrente, en específico el amor de madre y el amor de amante. El amor maternal de Soledad ha sido estudiado y catalogado como maligno, en el sentido de que eleva a la figura del hijo varón por sobre todo y todos, incluyendo la dignidad de los que le rodean. Por ejemplo, en su escrito María Alonso llama a este fenómeno “Maternal chauvinism,” es decir machismo maternal. Adelaida R. Del Castillo lo explica de la siguiente manera: “women support male dominance of other women as long as an elite group of elder women (mothers) have control over men (sons)” (21). Rosa Gil y Carmen Vázquez también discuten el rol de la mujer desde un punto de vista sociocultural, el denominado marianismo. Según Gil y Vázquez, “if *machismo* is the sum total of what a man should be, *marianismo* defines the ideal role of woman” (150). El argumento que acompaña al marianismo establece que si este se practica a cabalidad hay ciertos “beneficios” de los que la mujer podrá disfrutar. Por ejemplo, “it affords a woman a level of protection as a wife and mother, gives her certain power and mucho *respeto* as well as a life free from loneliness and want” (Gil y Vázquez 161). En su libro, *The Maria Paradox: How Latinas Can Merge Old World Traditions with New World Self-Esteem*, Gil y Vázquez desglosan el concepto del marianismo en diez mandamientos— la referencia bíblica es clara. Estos diez mandamientos son los siguientes:

1. Do not forget a woman’s place; 2. Do not forsake tradition; 3. Do not be single, self-supporting, or independent-minded; 4. Do not put your own needs first; 5. Do not wish for more in life than being a housewife; 6. Do not forget that sex is for making babies— not for pleasure; 7. Do not be unhappy with your man or criticize him for infidelity, gambling verbal and physical abuse, alcohol or drug abuse; 8. Do not ask

for help; 9. Do not discuss personal problems outside the home; 10. Do not change those things which make you unhappy that you can realistically change. (173)

Si bien es cierto que Gil y Vázquez definen el concepto de marianismo con algunos de sus supuestos "beneficios," ambas autoras son altamente críticas del daño y peligro que implica cuando se combina con el concepto de machismo. Por eso se refieren al "lado claro" y "lado oscuro" de ambos conceptos. Es decir, los diez mandamientos del marianismo mencionados en su obra son utilizados con mucha ironía, ya que conspiran contra la plena realización de la mujer al mantenerla sumisa y silenciada, a la vez que la victimiza en relaciones de poder con muy poca escapatoria. Una cosa es sentirse respetada y protegida en el buen sentido de las relaciones entre parejas. Pero este respeto y esta seguridad no puede darse a costa de la libertad y realización plena de una mujer y de su derecho a tomar decisiones propias. El "ideal" de la virgen como modelo máximo de sacrificio y amor maternal siempre será un modelo de perfección inalcanzable para la realidad de muchas mujeres. De ahí que Gil y Vázquez cuestionen y critiquen los mandamientos del marianismo como mandatos anacrónicos que le hacen muy poca justicia a la mujer de hoy, particularmente a la mujer inmigrante, en sus relaciones interpersonales y familiares. Su obra propone un nuevo esquema o nuevos modelos de relaciones basadas en equidad y respeto mutuo, adoptando lo bueno de las prácticas culturales heredadas de nuestros ancestros, pero descartando aquellas que limiten o imposibiliten la realización plena del ser humano en sus diferentes ámbitos socioculturales y familiares.

Las ideas de Gil y Vázquez buscan ayudar a mujeres latinas en los Estados Unidos que intentan reconciliar las tradiciones del "viejo mundo" — el país del que se ha emigrado— y las posibilidades que tienen disponibles de autorrealización al vivir en la nación estadounidense. Sin embargo, esta reconciliación no le es otorgada a Soledad, cuya vida se desarrolla en su totalidad

en el “viejo mundo,” es decir, en México en la primera mitad del siglo XX. Por lo tanto, mientras está narrando la vida de su abuela, Celaya aprende acerca del doloroso pasado de Soledad y al igual que el lector(a) entiende las razones por las cuales para “the Awful Grandmother” mantener su lugar como madre de Inocencio, o sea, ser el centro de su vida, es prioridad.

### *Actividad lingüística oral*

Si el silencio en la vida de los personajes marca profundamente el lugar inferior que ocupan, impuesto por quienes les rodean, su opuesto, es decir, la palabra oral, se desempeña como una catarsis capaz de transformar la vida de los miembros de la familia Reyes. Tal transformación resulta para algunos un proceso doloroso, pero necesario.

Al pasar de los años Soledad logra adquirir autoridad en su matrimonio a través de su papel de madre. La familia Reyes se convierte en una institución matriarcal, en gran parte debido a la frecuente ausencia de Narciso del hogar. Para desgracia de Soledad, continúa el patrono de abandono en su vida con la emigración de Inocencio hacia la ciudad de Chicago, ya otro de sus hijos, “Fat Face” se había marchado anteriormente motivado por las hirientes palabras de su padre: “You’re nothing but a *burro*, you’ll never amount to anything” (206), Celaya aprovecha la integración de la historia de su tío “Fat Face” para recalcar acerca del poder y la influencia que tiene la palabra oral. Para poder emigrar a los Estados Unidos “Fat Face” sube a un camión de plataforma lleno de hojas de elote, pasa por el Desierto de los Leones (hoy en día una atracción turística), llega y cruza la frontera hasta encontrarse en los Estados Unidos. Inocencio sigue el camino de su hermano y cruza la frontera hasta alcanzar la ciudad de Chicago, sin embargo, primero vive un tiempo en el estado de Texas. Al igual que los nombres significativos de sus padres, Inocencio con su carga semántica es el nombre del personaje que llega a los Estados Unidos en función del inmigrante inocente e ingenuo presto a hacer del país norteamericano su

nuevo hogar. Su primera tarea, como ha de esperarse, es aprender inglés. La obra menciona cómo Inocencio comienza su enseñanza a través de un método muy común para aprender inglés utilizado en el siglo pasado: cursos diseñados para una pedagogía practicada en el hogar. Inocencio obtiene el curso “Inglés Sin Stress” y con el conocimiento que adquiere se integra a la fuerza laboral: “He practiced, when speaking to his boss, — *Gud mórning, ser*” (208). Este capítulo, titulado “Spic Spanish?,” narra el aprendizaje de Inocencio del inglés y Cisneros opta por una ortografía fonética que resalta la dificultad de pronunciación del inglés a la que se enfrenta Inocencio, y de parte muchos inmigrantes latinoamericanos. Ana Celia Zentella, en su escrito, establece la predominación de “la creencia que el inglés y el progreso económico van mano en mano” (155). La experiencia de ser estudiante lleva a Inocencio a apreciar la dicotomía entre el inglés y el español: “*Qué strange was English. Rude and to the point*” (208). Inocencio reflexiona acerca de la formalidad del español que busca ser cortés aún en la actividad oral, mientras que el inglés busca ser directo y eficiente. El hecho de que Inocencio utilice la cortesía que caracteriza al español al momento de hablar inglés le permite hallar gracia ante los ojos de su supervisor.

Poco a poco Inocencio va moviéndose alrededor del estado de Texas y cambiando de oficio y mejorando, aunque no mucho, su dominio del inglés; aún de adulto Celaya comentará la manera peculiar que tiene su padre al hablar inglés. Por ejemplo, Inocencio se desempeña como lavaplatos, limpiador de mesas, recolector de nueces pecanas, recibe varias cortaduras al desbullar ostras, y finalmente, trabaja como tapicero en el negocio de su tío en Chicago. Inocencio utiliza una paremia para describir su experiencia en los varios oficios que practicó: “Today I worked *como un negro*, which is what they say in Mexico when they work very hard” (211). La paremia de “trabajar como un negro” resume la experiencia de Inocencio en los

Estados Unidos, es decir, toda su vida se caracterizará por el arduo trabajo diario que realizará, la satisfacción de hacerlo bien, y la posibilidad de mejorar la posición económica y social: “you’ve got to start at the bottom” (213). A pesar de que Inocencio va mejorando en sus condiciones de trabajo, y es en ocasiones reconocido por su jefe, sigue viviendo en los Estados Unidos como un inmigrante ilegal, lo cual crea la constante preocupación de ser detenido y deportado a México. La preocupación de Inocencio casi se convierte en realidad un día en que es arrestado en un parque mientras veía un juego de fútbol debido a una pelea que ocurre entre espectadores y jugadores. La pelea que ocurre es resultado de la tensión que hay entre ambos equipos y sus fanáticos. Ambos equipos se componen de mexicanos, un equipo tiene jugadores que son “Mexican Mexicans” es decir nacidos en México, mientras el otro equipo está compuesto por “American Mexicans”, en otras palabras, mexicanos nacidos en los Estados Unidos. El encuentro violento entre los hombres ocurre luego de varios insultos dichos por ambas partes entre los cuales llegan a insultar a México: “That’s even worse than someone insulting your mother” (217). Una vez más se demuestra la facultad influyente del discurso de los personajes. La policía arresta a los involucrados, incluyendo a Inocencio. En la cárcel Inocencio conoce al ventrílocuo español Wenceslao Moreno o Señor Wences (1986-1999), figura histórica, quien no solo le ofrece la salida de la cárcel sino que le provee la respuesta a su situación como inmigrante ilegal: Señor Wences le expresa a un policía “My friend here says he wishes to enlist” (219). De esta forma, Inocencio forma parte del ejército norteamericano y logra adquirir la ciudadanía norteamericana; Inocencio no vuelve a residir en México, solo va de visitas en verano, y como consecuencia sus hijos nacen *allá*.

Parecería que Inocencio ha logrado realizar la meta de muchos que emigran a los Estados Unidos, sin embargo, falta todavía una pieza clave: entablar una relación amorosa con una mujer

lo cual lo llevará a tener su propia familia. Parte del Sueño Americano incluye tener la familia ideal, según muchos esta consiste de tener una niña y un niño, para Inocencio esto significa tener muchos hijos varones, por ende, el nacimiento de Celaya cambia el rumbo de la vida de Inocencio. Inocencio corteja a Zoila Reyna, quien sufre de un profundo desamor al momento de conocerlo, narrando su historial familiar y haciendo alarde de la próspera estabilidad económica de la familia, no *acá* sino *allá*, es decir en México. El apellido de Zoila es una clara conexión al apellido de Inocencio en género femenino, son apellidos que hacen alusión a la realeza. Una clave importante en el cortejo de Inocencio hacia Zoila es el español que utiliza para hablarle mientras bailan lo cual, al igual que en las telenovelas, lleva a Zoila a recordar a su pasado amor: Enrique Aragón. En el matrimonio de Inocencio y Zoila se percibe la actitud machista, tan prolífica en la cultura latinoamericana, del esposo hacia su pareja. Por ejemplo, en la novela Inocencio considera atroz la idea de que su esposa busque un empleo. Inocencio se ve a sí mismo como el único proveedor del sustento de la familia, el papel de su esposa se limita a las tareas del hogar. Esta actitud de Inocencio la podemos trazar a su padre Narciso quien se enorgullecía en poder decir que no sabía de qué color eran las paredes de la cocina del hogar.

Podemos utilizar las ideas de Gil y Vázquez una vez más y aplicarlas a la actitud de Inocencio. A pesar de que vive junto a su pareja en los Estados Unidos, Inocencio se aferra a las actitudes machistas practicadas y fomentadas en México. Gil y Vázquez discuten dos procesos que pueden experimentar los inmigrantes latinoamericanos: la asimilación y la aculturación. La asimilación “disregards all aspects of the migrant’s native culture and demands total adaptation to the host society,” la aculturación, por otra parte, “is a more gentle and gradual process in which, without disregarding their own culture, immigrants shift attitudes and behavior towards those of the dominant culture as a result of repeated exposure” (258). No obstante, a pesar de que Zoila ha

sido criada en los Estados Unidos, su actitud es de aceptación hacia la autoridad totalitaria de la figura del esposo. De la misma manera, notamos cómo Inocencio no se asimila ni se acultura a las prácticas de igualdad en las relaciones interpersonales en un matrimonio practicadas en muchas parejas en los Estados Unidos.

Celaya utiliza en el título de la tercera parte de la novela dos íconos de la bandera mexicana para representar la relación de sus padres: el águila y la serpiente. El escudo de armas de la bandera mexicana está ligado a la fundación de lo que llegaría a ser la ciudad de México, es decir Tenochtitlán. Dice la leyenda que el dios de la guerra Huitzilopochtli guiaría al pueblo de Aztlán hasta la tierra dónde habrían de progresar, la señal sería un águila sobre un nopal devorando una serpiente. La escritora Gloria Anzaldúa (1942-2004) en su *Borderlands La Frontera: The New Mestiza* toma la imagen del águila devorando la serpiente y la aplica a la estratificación entre el género masculino y el femenino en la cultura mexicana. Anzaldúa afirma:

The eagle symbolizes the spirit (as the sun, the father); the serpent symbolizes the soul (as the earth, the mother). Together, they symbolize the struggle between the spiritual/celestial/male and the underworld/earth/feminine. The symbolic sacrifice of the serpent to the “higher” masculine powers indicates that the patriarchal order had already vanquished the feminine and matriarchal order in pre-Columbian America. (27)

Según la interpretación de Anzaldúa la actitud discriminatoria del hombre hacia la mujer (sacrificio) es una especie de bagaje cultural que no se ha logrado soltar o superar y que prevalece para desgracia de la mujer tanto en México como en la vida de los inmigrantes en Estados Unidos. Los símbolos de la bandera, entonces, sirven como un recordatorio del lugar subalterno que le ha sido designado a la mujer. La posición desventajosa de la mujer como la serpiente se concretiza, además de en la vida de Zoila, en la vida de Soledad. “The Awful

Grandmother” sacrifica su voz/discurso en su papel de hija, empleada, esposa y como el objeto de su biografía, según veremos más adelante.

Cuando Inocencio se casa con Zoila y conciben a Celaya, Soledad se ve una vez más reemplazada: “when the Awful Grandmother saw my Father with that crazy look of joy in his eye, she knew. She was no longer his queen” (232). Hay un detalle positivo, sin embargo, que narra Celaya acerca de la noticia de su nacimiento y este lo es el hecho de que Soledad aprueba del nombre escogido para su nieta: “A name pretty enough for a *telenovela*,” ya que cuenta con un nombre digno de una telenovela le prosigue, entonces, experimentar los eventos que hagan de su vida la trama de una telenovela (323). Hay una segunda definición en el nombre de Celaya de igual importancia: es el nombre de la batalla entre Francisco Villa (Pancho Villa) y Álvaro Obregón del año 1915, la batalla de Celaya. Estos enfrentamientos fueron decisivos para la derrota de la revolución popular encabezada por Pancho Villa y Emiliano Zapata. La batalla de Celaya es el espacio donde chocaron dos fuerzas oponentes (los convencionistas y los constitucionalistas) al no poderse llegar a un acuerdo sobre el futuro de la nación. Celaya, entonces, como miembro de la familia Reyes y como narradora representa el espacio donde ideas contrarias batallan al no poder coexistir. El nacimiento de Celaya marca el comienzo de otra batalla encabezada por Soledad. El sentido de abandono de Soledad se agudiza ya que no solo su hijo preferido se va a vivir lejos, sino que sus nietos nacen en los Estados Unidos, “[a] horrible country with its barbarian ways” (91).

Cuando la familia realiza su visita en los veranos, los nietos de Soledad no comparten el dominio del idioma español lo cual crea una barrera entre abuela y nietos. La pérdida que experimenta la nueva generación del español es denominada por María Alonso como “linguistic fossilisation,” un proceso en el cual el inglés se convierte en la lengua dominante causando el detrimento del español (24). Los nietos de Soledad y Narciso son: Lolo, Memo, Rafa, Ito, Tikis,

Elvis, Aritstotle, Byron, Amor, Paz, Antonieta Araceli y Celaya. La familia Reyes hace su viaje hacia la ciudad de Méjico, calle Destino, en tres autos, un Cadillac blanco, un Impala verde, y un Chevrolet rojo que personifican la bandera de México en una temporera migración reversa. En su narración acerca de las visitas a México, Lala solo tiene recuerdos negativos de su abuela. Por ejemplo, sobresale la falta de afecto por parte de Soledad hacia sus nietos. Consecuentemente, cuando Narciso fallece y Soledad emigra a los Estados Unidos hay entre ellas dos una brecha que les impide gozar de una relación cercana en la cual Soledad comparta la historia de su vida con Celaya. Es la muerte lo que compele a Soledad a valerse de Celaya para hacer constar su historia, ya que de por sí sola carece del espacio y la autoridad para su discurso.

### *La Tía Güera*

La lengua es un ente vivo que crece con la inclusión de nuevas palabras al léxico. Al español de México se le ha añadido un nuevo término: “Whitexicans,” una palabra que nace de la unión de los vocablos “White” y “Mexicans,” la cual hace referencia a mexicanos de tez blanca y de una posición económica alta. El término se utilizó en su origen con un tono humorístico en la red social “Twitter”, sin embargo, hay quienes han señalado que “Whitexicans” es un término discriminatorio que promueve la distinción entre compatriotas. Debido a que dicho término es reciente, fue acuñado en el año 2019, este no aparece en la novela de Cisneros (Almanza). No obstante, hay un miembro de la familia Reyes cuyo apodo hace alarde de su claro tono de piel, el cual la distingue de los demás.

Hemos mencionado los tres hijos de Soledad y Narciso que residen en los Estados Unidos con sus respectivas familias. Sin embargo, en México vive la tía de Celaya a quién Lala se refiere como “Aunty Light-Skin,” haciendo referencia a su color de piel que es más claro que el del resto de la familia. Lala emplea en su narrativa, y en su propia forma particular, términos que

son semejantes a los utilizados en México para referirse a mexicanos con características físicas distintas a la de los ancestros nativos. Por ejemplo, el término “güero (a)” que se utiliza para referirse a alguna persona de cabellos rubios es compatible con la descripción de la tía de Celaya: “Aunty Light-Skin’s real name is Norma, but who would think to call her that? She’s always been known as la Güera even when she was a teeny tiny baby because, — Well, just look at her” (29). De manera similar a la carga semántica de los nombres de Narciso, Soledad, Inocencio, y Celaya el apodo asignado a la tía Norma significa su lugar particular en la familia, es decir, es distinta a los demás. La tía “Light-Skin” es un personaje que provee la perspectiva, al igual que Celaya, de ser la única hija en una familia abundante en hijos varones. La historia de “Aunty Light-Skin” se entrelaza fuertemente con la de Soledad debido a que esta nos ofrece otra perspectiva femenina dentro del nocivo patriarcado mexicano. En la vida “telenovelera” de los personajes, “Aunty Light-Skin” también sufre percances, sin embargo, a diferencia de sus hermanos que viven el exilio en Estados Unidos, ella sufre un exilio familiar, es decir, Soledad no actúa de manera maternal hacia su hija; consecuentemente, “Aunty Light-Skin” no tiene un sentido de pertenencia dentro del núcleo familiar de los Reyes. La historia de quedar huérfana de madre se repite en la vida de Norma, aunque no de manera literal, mas sí en la carencia del aspecto afectivo que provee la figura de la madre.

Adicional a la diferencia en el aspecto físico, Norma se distingue de las esposas de sus hermanos y de Soledad debido a que es madre soltera y tiene un oficio fuera del hogar. Su hija es Antonieta Araceli quien orgullosamente lleva el nombre de la bailarina cubana María Antonieta Pons, y cuyas facciones también se diferencian del resto de la familia (29). En las telenovelas es muy común apreciar la dinámica entre mujeres que se unen para hablar de manera despectiva de otra mujer de su entorno. Más que un simple acto de murmurar (chismear), aquí la palabra oral

ayuda a crear un enlace entre las mujeres que realizan la crítica hacia un objeto, o persona, en común. En el caso de Norma Reyes son sus cuñadas quienes susurran críticas sobre su pasado y su estilo de vida actual. Por ejemplo, la primera área que las mujeres señalan de forma negativa es el hecho de que “Aunty Light-Skin” es una mujer divorciada. Debemos recordar la profunda raigambre católica en la cultura de México que emigra con los personajes a los Estados Unidos y en la cual hay una fuerte defensa de la institución del matrimonio, y de su necesidad para la virtud de una mujer. Durante la discusión las mujeres aclaran que en el caso de “Aunty Light-Skin” no se puede hablar de divorcio si no hubo una unión matrimonial.

La madre de Celaya, la tía Ninfa y la tía Licha discuten entre sí desde un supuesto y autoimpuesto elevado terreno moral, la triste situación del desamor de “Aunty Light-Skin,” omitiendo de la conversación sus propias situaciones matrimoniales; por ejemplo, en un escándalo de infidelidad en Chicago la tía Licha, en un momento dado, amenaza con suicidarse (11). El divorcio de la tía Norma crea un silencio en su vida, debido a que no les está permitido a sus familiares mencionar el nombre de su expareja. La separación de estos personajes, una vez más crea un estado de orfanato, ya que Antonieta Araceli no conoce a su padre.

El segundo aspecto que las mujeres se complacen en criticar lo es el trabajo de la tía Norma. “Aunty Light-Skin” trabaja como secretaria del Señor Vidaurri, quien, de manera sospechosa para las mujeres, la busca en su auto para llevarla al trabajo y la trae de vuelta diariamente al hogar al culminar el día laboral. Las nueras de Soledad también critican la manera de vestir de Norma en su oficio: “Ay, so much for just a little office job!” (31). Por su lado, Celaya desde su perspectiva de niña narra la manera formal y elegante de vestir de la tía Güera que contrasta drásticamente con las vestiduras de sus cuñadas. Los detalles del empleo de Norma llevan a sus cuñadas a una sola conclusión, las mujeres insinúan entre susurros que “Aunty

Light-Skin” debe estar teniendo una relación amorosa/ sexual con su jefe: “Well, if you ask me she must be very, very good at what she does. The daughters-in-law burst out laughing (31-32). Se puede observar en el comentario una crítica directa hacia Norma que la estigmatiza. La cultura mexicana dominada por la figura del varón crea un discurso entre las esposas de los Reyes que actúa como una extensión de la subyugación a la que son sometidas las mujeres en la obra. El discurso de las cuñadas de la “Aunty Light-Skin” está saturado por un tono negativo que les impide expresar empatía para con Norma, a pesar de que ellas también han experimentado el lugar como subalternas ante sus esposos.

En la dinámica entre Celaya y “Aunty Light-Skin,” donde Lala actúa como la única espectadora/testigo/receptora en la audiencia de la narrativa de la vida de joven de su tía Norma, sucede un evento significativo similar a la vida de Soledad. El proceso de la menstruación equipara a Soledad para convertirse en la figura autoritaria de la familia Reyes a través de su rol de madre, lo cual cumple, según Soledad afirma, su destino. En el caso de Celaya, la menstruación la prepara para ser la receptora (focalizadora) del discurso de su “Aunty Light-Skin”, esta le dice “Understand, only to you have I told this story, because you’re... *una señorita* now... *Sólo tú*” (275). Este hecho nos demuestra que el contenido de la vida de la tía Norma no es apto para Celaya hasta que esta llegue a cierta edad, de la misma manera que a las telenovelas se les asigna una clasificación según su contenido y la edad de la audiencia. Al igual que Soledad, Norma está privada de un espacio para su discurso, en especial en su núcleo familiar, por ejemplo, su madre la rechaza por haberse ido del hogar con un hombre sin casarse, a su vez, sus cuñadas se complacen en burlarse de ella. También añadimos el hecho de que Norma desea que su hija no sepa detalle alguno de su padre, mientras que sus sobrinos y sobrinas son jóvenes que no comparten el dominio del español, por lo tanto, solo restan su padre y sus hermanos como posibles receptores de su

mensaje, sin embargo, entre la comunicación de ellos se alza una muralla con la diferencia entre los géneros como cimiento, una muralla que estos no intentan derribar ni escalar. Cuando “The Awful Grandmother” emigra a los Estados Unidos, estas dos mujeres no mantienen comunicación alguna, y su relación llega a emular al rebozo incompleto de Soledad que nadie logra terminar, los hilos que representan madre e hija no se entrelazan para poder completar un diseño digno de admirar.

### *Final de la villana*

En las telenovelas suelen ocurrir varias desgracias a las protagonistas a mano de su antagonista; ya para el final de las mismas, usualmente, la villana recibe un tipo de castigo que reivindica a sus víctimas. Es muy común que en la estructura de una telenovela se presente en el último episodio el final infeliz merecido por la villana quien no logra redimirse. La telenovela de la vida de Soledad se ve encaminada bajo el mismo patrón, sin embargo, esta logra realizar un intercambio con su nieta, Lala, que le permite la oportunidad de una redención.

En *Caramelo, or Puro Cuento* antes de fallecer, Soledad sufre un derrame cerebral lo cual lleva el silenciamiento en su vida a su momento culminante: “the Grandmother’s face is half frozen into a silly grin and no language left to her. She drools” (341). Esta incapacidad de habla de Soledad actúa como mimesis de la situación anterior de Eleuterio Reyes. Durante la etapa final de su vida, la nuera de Soledad, Zoila, es designada como la encargada de su cuidado, — una decisión que demuestra una vez más el abandono al que es sometida Soledad de parte de sus hijos y nietos— cuidar de su suegra es una tarea que Zoila rehúsa realizar al principio. Zoila se aprovecha de la incapacidad de Soledad de hablar para expresarle que es una carga y molestia para ella, la llama “my cross”, es una manera para Zoila de devolverle a Soledad el mal trato que tuvo hacia ella por muchos años. A pesar de que Soledad no puede verbalizar lo que siente, como

muestra la novela en otros momentos, hay otras formas de comunicarse, el cuerpo puede ser el canal para el mensaje: “the Grandmother’s left eye decides to speak, and it lets go a little water” (343). La lágrima de Soledad logra reconvenir a Zoila, quien cambia su trato hacia Soledad a uno más humano. Sin embargo, estas dos mujeres no alcanzan una reconciliación, el enlace roto entre Soledad y Zoila es una de tantas relaciones quebrantadas en la vida de Soledad, que esta no logra enmendar. Debido a esto, cuando muere, su alma se encuentra en un estado de limbo, ni *acá* ni *allá*, es precisamente por la circunstancia en la que se encuentra Soledad que tendrá necesidad de la asistencia de Celaya. Soledad necesita que Celaya escriba y cuente su historia a los demás, esta será la manera de recibir su perdón y salir del estado del limbo: “You need to tell them for me, I’m sorry Celaya. You’re good with talk. Tell them, please, Celaya. Make them understand me. I’m not bad” (407). Esta declaración de Soledad contesta la pregunta anteriormente hecha: ¿Soledad es inocente de qué? “The Awful Grandmother” es simplemente una víctima de su entorno, busca ser exonerada de la acusación por el mal trato al que sometió a las personas en su vida, por amor a Inocencio. En su estado ambivalente Soledad representa al inmigrante enmudecido, cuya historia podría quedar en la sombra si no se cuenta con la intervención de una segunda persona que fije su vivencia dentro del rebozo que es la historia de la humanidad. Utilizando la relación de abuela y nieta de la novela podemos afirmar que este intermediario debe de estar en una posición privilegiada y poseer acceso a una amplia audiencia que reciba la historia/discurso.

Hemos recalcado en nuestra escritura la composición “tele-novelesca” de la vida de Soledad. Por ende, la narrativa de su vida se puede comparar al guion de una telenovela. La telenovela con su contenido y estructura también se nos presenta como un texto narrativo completo. Por ejemplo, Bal define al texto narrativo como “a text in which a narrative agent tells

a story,” este agente narrativo se refiere a “the (linguistic, visual, cinematic) subject, a function and not a person, which expresses itself in the language or images that constitute the text” (11).

El guion de una telenovela encierra el contenido de las escenas, por ejemplo: diálogos y descripciones del lugar, incluyendo también las acotaciones dirigidas a los actores. Detrás de cada guion de telenovela o de película hay un grupo de escritores que revisan y editan su contenido, buscando apelar al gusto del televidente, esta es la tarea que realiza Celaya. Soledad tiene un total de cuatro hijos y doce nietos, el lector podría cuestionarse por qué Soledad escoge a Celaya, con su pobre dominio del español, para cederle la autoridad de su discurso y no selecciona a otro u otra de sus familiares.

Hay varias razones por las cuales Soledad le solicita a Lala que escriba y dé a conocer su historia. La primera razón parecería ser simple mas es el primer eslabón en una larga cadena: Lala es la hija del hijo primogénito y preferido de Soledad. Debido a la preferencia de Soledad hacia Inocencio, luego de la muerte de Narciso cuando esta se muda a la ciudad de Chicago al hogar de otro de sus *mijos*, Armando, Soledad decide invertir su dinero para comprarle una casa a Inocencio en San Antonio, Texas y mudarse con él. Por ende, la segunda razón es el hecho de que “the Awful Grandmother” vive sus últimos momentos junto a Celaya y su núcleo familiar, de hecho, la abuela llega a residir en la habitación que estaba designada para Lala. La tercera razón por la cual Celaya recibe esta encomienda es el hecho de que sus acciones asemejan a las de la abuela. Al igual que la abuela quien abandona el hogar familiar para irse con Narciso, Lala, para deshonra de la familia Reyes, se escapa con su novio Ernie a México, dejando a su familia, aunque de forma temporera. Otra semejanza que comparten, que es tal vez la de mayor importancia, es el amor intenso que sienten ambas hacia Inocencio: “It hits me at once, the terrible truth of it. I am the Awful Grandmother. For love of Father, I’d kill anyone who came

near him to hurt him or make him sad. I've turned into her" (424). La conclusión a la que llega Lala encierra la base de la defensa de Soledad. "I've turned into her" testifica del proceso que experimentan ambas mujeres para formar su identidad y que se compone de varios sufridos actos de crueldad, de momentos de enmudecimiento, y finalmente de empoderamiento. Celaya accede a escribir la historia de su abuela como resultado de un tipo de trueque con ella: Lala narrará la vida de Soledad, y la abuela por su parte no se llevará a Inocencio quien se encuentra recluido en el hospital, en otras palabras, Inocencio no morirá y Lala podrá tenerlo por un tiempo adicional.

### *El lenguaje*

El resultado de la narrativa de Celaya es el texto híbrido con el que se encuentra el lector(a). Su hibridez es producto de la intercalación de la vida de los personajes en la novela con eventos históricos, como por ejemplo, la Revolución Mexicana que comienza en el año 1911, a su vez, hay varias menciones de canciones y paremias populares, películas, cartas, actores y cantantes famosos, tanto latinoamericanos como estadounidenses. A estos elementos se le añade la emigración de los personajes de México a los Estados Unidos con los cambios que dicho movimiento conlleva, como también notas al calce en las cuales la propia Celaya Reyes se dirige al lector(a). Todas estas técnicas han llevado a algunos estudiosos a catalogar la novela bajo el género postmodernista. Por ejemplo, Ellen McCracken afirma: "In postmodernist fashion, Cisneros breaks down the borders between genres by merging techniques of scholarly documentation with fiction" (10). La técnica postmodernista que señala McCracken prepara el terreno para la discusión y el cuestionamiento acerca del espacio que se le ha adjudicado al discurso del inmigrante por muchos años. Me refiero al binomio discurso/cuento que se desarrolla en la obra, lo cual trasciende el campo de la literatura e invade el campo de la historia y el periodismo e invita al lector a poner en duda el discurso que se ha propuesto a nombre del

inmigrante latinoamericano en los Estados Unidos durante el siglo XX y aún en pleno siglo XXI. Estamos hablando de un discurso no de la autoría del inmigrante que incrimina, rechaza, oprime, altera hechos históricos, y en un acto totalitario enmudece al inmigrante latinoamericano. Se le suma a este discurso las acciones violentas que insta tal discurso y a las que han sido sometidos los mexicanos al ser forzados fuera de sus tierras, por ejemplo, como resultado de la Guerra entre México y Estados Unidos del año 1848.

Es necesario comenzar a hablar de la hibridez de la obra haciendo referencia a los dos lenguajes principales utilizados en el texto: el inglés y el español, coexistencia denominada como diglosia por el lingüista norteamericano Charles Ferguson (1921- 1998) — hacemos una pausa para mencionar que *Caramelo, or Puro Cuento* fue publicada tanto en inglés y en español para la misma fecha. Este acontecimiento es poco común, debido a que las novelas escritas en inglés usualmente deben alcanzar cierta popularidad (número de ventas) antes de traducirse al español y llegar a las librerías (Nieves Jiménez 39). La traductora del texto al español lo es Liliana Valenzuela “escritora y antropóloga, natural de México, y con residencia en Texas” (Nieves Jiménez 45). El trabajo del traductor de una obra que contiene alternancia de código es uno que se debe de realizar con gran cuidado y selección debido a que la alternancia de código en el texto de origen se realiza estratégicamente. En su escrito “Cisneros’s Code-Mixed Narrative and its Implication for Translation” María José García Vizcaíno establece que el traductor de una obra que contiene alternancia de código se encuentra con dos retos:

First, apart from conveying the meaning of the source text and thus, achieving semantic equivalence, the translator dealing with literary texts should maintain the style of the source text created by the alternation to Spanish in the narrative since the aesthetic function here is predominant over the informative function of the language. (213)

García Vizcaíno señala que el traductor debe mantener la equivalencia semántica y la función estética del texto de origen. Se le añade a estas funciones lo que García Vizcaíno llama “the pragmatic function” o la “equivalencia funcional” (213). El “pragmatic function” se refiere a la necesidad de causar en la audiencia que lee la traducción la misma reacción y efecto que el texto de origen crea en el lector (a). Valenzuela en su trabajo como traductora emplea varias técnicas para cumplir con los requisitos que señala García Vizcaíno, dichas técnicas son explicadas por Nieves Jiménez en su “Estrategias de cambio de código y su traducción en la novela de Sandra Cisneros *Caramelo or Puro Cuento*.” Según Nieves Jiménez, para traducir el texto, Valenzuela utiliza: “Término en español y su traducción en inglés,” “Español sin traducción,” “Interjecciones,” “Vocativos,” “Errores fonéticos” e “Incursiones culturales, lingüísticas y tipográficas” (46).

Si Soledad estuviese contando por su propia cuenta su historia, el lector(a) tendría la expectativa de leer un texto en español solamente, o se le requeriría al lector(a) una participación activa al imaginar lo que lee en inglés como un texto narrado en español originalmente. Mas Soledad no es quien tiene autoridad sobre el discurso, es Celaya, y como hemos mencionado esta nació en la ciudad de Chicago en los Estados Unidos, por ende, tiene como idioma principal el inglés. Aurora Intxausti en su entrevista a Cisneros, como mencionamos anteriormente, le pregunta acerca de la posibilidad de escribir sus obras en español. Cisneros responde que carece del vocabulario necesario para poder expresarse satisfactoriamente. Consecuentemente, México como espacio con el español como único lenguaje es para Lala “a country where you don’t have enough words to speak the things inside you” (23), podemos notar en la primera parte de la novela a una Celaya pequeña que carece del léxico en español para expresarse de forma satisfactoria.

A pesar de que el idioma predominante en *Caramelo, or Puro Cuento* es el inglés, Celaya injiere frases, paremias, letras de canciones, sonidos, y nombres en español en la narrativa. La alternancia de código de Celaya tiene varias funciones. Por ejemplo, Ana Celia Zentella argumenta que la alternancia de código “provee la oportunidad de lograr unos propósitos comunicativos muy importantes... enfatizar, intercalar, cambiar de roles y facilitar la comprensión” dentro de la comunidad hispana en Estados Unidos (162). Comencemos con la más simple: presentar a los personajes con nombres en español. Gran parte de la novela se desarrolla en la ciudad de México, por lo tanto, como ha de esperarse los nombres de los personajes son en español: Ambrosio, Guillermina, Soledad, Narciso, Inocencio, Federico, Armando, entre otros. El detalle sencillo de los nombres en español de personajes que viven en México durante los primeros años del siglo XX mantiene la credibilidad de la trama de la novela. Debido a que son varios los personajes con nombres en español, Celaya también se desempeña como traductora en algunos de los casos: “Amor and Paz are Uncle Baby and Aunty Ninfa’s, named ‘Love’ and ‘Peace...’” (27); esta nota aclaratoria está dirigida al lector(a) que no habla español. La próxima generación, la de los nietos, es la que sufre un cambio con la inclusión de nombres en inglés: Elvis, Aristotle y Byron, consecuencia de la emigración de los personajes al norte. En un momento dado de la novela, Soledad recrimina que su nieto se llame Elvis, pues el famoso artista de rock’ n roll estadounidense, según explica Soledad, habló despectivamente de los mexicanos, por ende, el nombre de su nieto puede ser categorizado como antipatriota. Otros nombres en español empleados en la narrativa funcionan como referencias históricas. Por ejemplo, Pedro Infante, Agustín Lara, Lola Beltrán, Pato Pascual, Francisco Gabilondo Soler, Jorge Negrete, Hernán Cortés, Álvaro Obregón, y Emiliano Zapata son algunos de los nombres que ayudan a contextualizar los eventos. También ayudan a resaltar el amplio contexto histórico

y de cultura popular que maneja Cisneros y desde el cual centraliza su obra en un intento rescatista y de preservación de un legado celosamente cuidado, que sirve para enmarcar la historia de la vida de los personajes y a la vez es representativa de la vida de miles de inmigrantes mexicanos.

### *Memoria sensorial*

La segunda función de la inclusión del español en la narrativa se puede apreciar a través de las imágenes sensoriales, en especial la utilización del sonido y el olfato. Cruzar el borde hacia México expone a los personajes a un cambio palpable en el espacio, primero a través de la vista: los colores vibrantes de las casas en México son diferentes a los edificios de Chicago: “purple, electric blue, tiger orange, aquamarine...,” entre otros son los colores que les dan la bienvenida a la ciudad de México (18). Para el lector(a) que conoce la biografía de la autora, no puede faltar la conexión entre estos colores y el “controversial” color que Cisneros utilizó para su histórico hogar estilo victoriano en la ciudad de San Antonio. En el año 1997, Cisneros compró una casa en la comunidad “King William,” la cual pintó de color púrpura. El color selecto por Cisneros desató una batalla legal entre la autora y la Comisión de Revisión Histórica y de Diseño de San Antonio, quienes consideraban que el color no era históricamente apropiado según la arquitectura de la casa. Cisneros defendió el color que eligió diciendo: “I thought I had painted my house a historic color. Purple is historic to us... It is present in the Nahua codices, book of the Aztecs, as is turquoise, the color I used for my house trim” (Rivera 95). A la vez que Cisneros accedió a cambiar el color de su casa ante las denuncias de la Comisión, argumentó categóricamente que el color elegido (un grado más claro del púrpura original) era precisamente cónsono con los residentes que históricamente habitaron el lugar mucho antes de que fuera territorio americano, es decir, sus ancestros mexicanos para quienes el color púrpura

tiene mucho significado y simbolismo. Sus comentarios se amparan en el despojo forzoso que sufrieron muchas familias mexicanas durante el siglo XIX a consecuencia del Tratado de Guadalupe Hidalgo y la pérdida de tierras ancestrales en la nueva demarcación de la frontera entre ambos países. La polémica sobre el color de la pintura en el distrito de Texas, ampliamente cubierta por los medios nacionales e internacionales, sirvió de base para discusiones interesantes sobre el significado del patrimonio nacional y la preservación histórica.

Los sonidos cotidianos en la novela también sufren una traducción al español: “*Toc*, says the light switch in this country, at home it says *click*. *Honk*, say the cars at home, here they say *tán-tán-tán*” (17). El sonido testimonia de un ritmo de vida diferente en México. En relación al sonido del inglés en México, Celaya expresa que es desagradable a los oídos de Soledad: “What? We say in the horrible language, which the Awful Grandmother hears as ¿Guat?,” Soledad considera el idioma del inglés como falto de modales (28). Finalmente, los olores de los vendedores en las calles de México requieren ser descritos con palabras suculentas en español: “*frijoles with fresh cilantro; molletes; or scrambled eggs with chorizo*” (18). El aspecto culinario en la novela es de suma importancia para los personajes: es una manera de demostrar afecto, por ejemplo, Soledad le prepara a Inocencio un mole especial para celebrar su cumpleaños, y también les ayuda a mantener una conexión con el país del que emigran, las tortillas no faltan en el hogar de los Reyes en Chicago. Por lo tanto, los ingredientes enfatizan la conexión de los personajes con sus raíces, su tierra natal y sus familiares de manera muy particular.

### *El español*

En la obra, a pesar de que el lector(a) está informado de la alteración de algunos eventos, la narrativa abunda en citas directas que tratan de ser fidedignas, por lo que la novela cuenta con una gran cantidad de frases en español dichas por los familiares de Celaya. Las palabras de los

miembros de la familia de Celaya caen bajo la categoría de “Indirect Speech,” es decir, “the narrator represents the words of the actor as it is supposed to have uttered them,” resalta en esta actividad la utilización de la memoria de parte de Celaya como narradora (Bal 45). Por ejemplo, cuando Lolo pregunta cuánto falta por llegar a la ciudad de México le contestan: “*Ya mero, ya mero,*” queriendo decir que falta poco por llegar (25). Este ejemplo demuestra la frase en español escrita en letra itálica, todas las frases en español están escritas de esta forma en la novela. De manera similar a la traducción de los nombres del español al inglés en la novela, con frecuencia las frases pronunciadas o citadas en español son traducidas o explicadas al lector. Podemos ver este proceso en el siguiente ejemplo: “Narciso Reyes... bus[ied] himself buying candied sweets— *obleas*, pastel wafer sandwiches filled with goat-milk caramel,” como podemos observar luego de la mención de las obleas le sigue una explicación de su contenido en inglés para aquel lector(a) que no está familiarizado con el dulce o con el idioma, o sea, Celaya va más allá en su función como narradora (176). Un segundo ejemplo lo encontramos en la interacción entre Celaya en su niñez y la abuela: “¿Mande usted? At your orders?” (58).

La alternancia de código sucede en otras ocasiones dentro de una misma oración y no siempre se incluye una explicación o traducción al inglés, por ejemplo, Celaya relata que en una fiesta “Father’s *compadre* Señor Coochi is playing his guitar” (51). Esta oración le requerirá un ejercicio investigativo a aquel lector (a) que no sepa la traducción de *compadre*. Resulta interesante que la palabra “Señor” no está escrita en letra itálica ni traducida, es como si su constante uso en los Estados Unidos la hubiese vuelto parte del inglés. Reed Way Dasenbrock, en su ensayo, analiza la crítica que se ha escrito con relación a obras literarias escritas en inglés las cuales también cuentan con abundancia de palabras escritas en otro idioma sin ser traducidas. Way Dasenbrock explica que “[t]he criticism that has responded to this issue has

overwhelmingly tended to concentrate on the criterion of intelligibility” (10). Es decir, los críticos basan sus argumentos utilizando el criterio de evaluación de inteligibilidad, o la falta de esta, al tener a un lector que lee una obra en inglés, mas que no conoce el idioma de la palabra, frase u oración insertada, la cual no es traducida. Reed Way Dasenbrock, no obstante, establece que “[r]eady intelligibility is not always what the writer is striving for; it therefore cannot be what the critic always demands” (11). Dicho en otras palabras, hay ocasiones en las que los autores no traducen alguna expresión buscando crear un efecto en el lector. Por ejemplo, es posible que el autor busque crear en el lector la sensación de extrañeza que experimentan los personajes al encontrarse en un ambiente bilingüe, siendo ellos monolingües. Por lo tanto, Reed Way Dasenbrock concluye que:

Difficulties in a text cannot simply be attacked as destroying the "universality" of a work or celebrated as establishing its 'localism,' as closing the text to outsiders. The critic needs to decide whether unintelligibility exists merely for its own sake or for the sake of the work the reader must do to make the text intelligible. (18)

Reed Way Dasenbrock también enfatiza el valor de la alternancia de códigos y la inclusión de frases de otros idiomas en una obra mayormente escrita en inglés al insistir que es *deber* del lector hacer un esfuerzo por entender el significado dentro del contexto y no que el autor lo explique todo como parte de su acto creativo-literario. Es decir, el peso de la "inteligibilidad," de entender lo escrito, recae sobre el lector. De esta manera, el que lee aumenta su conocimiento a la vez que amplía su horizonte y respeto por las personas de otras culturas y otras lenguas. Esto, según Dasenbrock, debe ser el verdadero propósito de una obra literaria.

El idioma del español también se hace presente en *Caramelo, or Puro Cuento* con la utilización de canciones. Toda buena novela y película viene acompañada de un “soundtrack,”

un grupo de canciones que provee un fondo musical a ciertas escenas y que contribuyen al estado anímico en la obra. Seleccionar las canciones para películas es una tarea de suma importancia; por ejemplo, usualmente artistas y cantantes reconocidos participan de las grabaciones, y a su vez, se otorgan premios y reconocimientos a la mejor música de un filme. Podemos añadir el hecho de que toda telenovela cuenta con un tema musical original que abre cada capítulo de la misma y que también es utilizado al finalizar el capítulo, mientras se proyectan los llamados créditos. *Caramelo, or Puro Cuento* no es la excepción y Cisneros utiliza títulos, letras de canciones populares en español y nombres de reconocidos artistas, tanto latinoamericanos como estadounidenses, en momentos claves de la trama. La obra abre con parte de la letra de la canción “María Bonita” compuesta e interpretada por Agustín Lara (1897- 1970). Durante la primera parte de la novela, en el capítulo 13 también se injerta la letra de “La Petenera.” La canción con su letra de desamor provee el fondo para los eventos del capítulo. La letra de la canción menciona y contrasta a la figura de la madre y de la amante. En la novela se yuxtaponen contantemente Soledad y Zoila en la vida de Inocencio. De hecho, en el capítulo 13, debido a un altercado entre las nueras de Soledad, dos de sus hijos se marchan de la casa de la madre, mas no regresan aún a sus propios hogares en los Estados Unidos. En la segunda parte del texto, Celaya recalca el sufrimiento de su abuela al ser alejada de su padre con el título de la canción “I Am So Alone” (101).

El primer capítulo de La Tercera Parte de la novela, “The Eagle and the Serpent or my Mother and my Father,” titulado “Cielito Lindo” abre con la letra de la famosa canción del mismo título, compuesta por Quirino Mendoza y Cortés (1862 - 1957). A diferencia del capítulo que contiene a “La Petenera,” los personajes son los que cantan “Cielito Lindo” en el capítulo en un tipo de karaoke móvil que cruza la frontera desde México a Chicago. La canción, que es

enseñada a los nietos por Soledad, les permite cantar en español y en voz alta sin inhibición, disfrutando de la experiencia: “The words thunder out the windows,... and roll down the bleached desert hills of Northern Mexico” (237). La familia participa de este concierto, todos menos Celaya.

Un aspecto importante de la actividad lingüística de los personajes en la obra lo es la utilización de paremias. Las paremias “pueden definirse como enunciados sin locutor— cuyo autor es una especie de conciencia colectiva— que en una etapa del desarrollo de una lengua y de una cultura representan un saber compartido” (Spoturno 123). Las paremias resultan útiles por dos motivos: son breves y de gran diversidad, lo cual le permite al locutor tener una gran variedad de paremias para escoger que puede utilizar según las circunstancias lo ameriten.

El idioma es un organismo vivo que sufre cambios, este fenómeno está presente en el cambiante vocabulario de los personajes. Cada miembro de la familia Reyes, en algún momento dado de su vida, se encuentra viviendo en los Estados Unidos. La emigración les impulsa, no solo a aprender inglés, sino a integrar expresiones en español al inglés a través de una traducción literal de las palabras. El ejemplo más frecuente lo es la frase ¡Que barbaridad,! utilizada constantemente por los personajes y traducida a “What a barbarity!” (24). Los Reyes buscan la manera de poder expresar en inglés un sentimiento que en español tiene perfecta locución. Otro ejemplo que podemos identificar sucede durante la celebración de cumpleaños de Inocencio, en la cual Celaya narra que los invitados le desean a Inocencio “Hapinesses,” es decir “Felicidades” (62).

Los personajes de mayor edad hacen alusión a varias paremias en español para dar consejos a la generación más joven. Narciso le recuerda a su hijo Inocencio que “[t]he Devil knows more from experience... Than from being the Devil” (39). En su trabajo, Spoturno señala

que este fenómeno de traducir al inglés una proverbia de origen en español se conoce como desterritorialización de la lengua. Este procedimiento se define como el acto de “emplea[r] la lengua mayoritaria desde una posición minoritaria, que se presenta, muchas veces, como desafiante” (124). Los inmigrantes latinoamericanos son en Estados Unidos la minoría, y parte de su experiencia en la diáspora lo es la crítica de la que son receptores si utilizan el español para comunicarse en lugares públicos. En vez de renunciar a su lengua vernácula el inmigrante latinoamericano logra desafiar la cultura dominante al emplear el idioma impuesto— el inglés— para expresarse como lo haría en español. En palabras de Spoturno “el componente semántico lo aporta el español, mientras que el marco morfosintáctico corresponde al inglés” (128).

Finalmente, el español es visible en la novela desde el título de la misma hasta el título de varios de los capítulos, tales como: “Verde, Blanco, y Colorado,” “¡Pobre de Mí!,” y “Mi Aniversario.” En el título de la obra, la única palabra en inglés lo es la conjunción disyuntiva “or.” La palabra *Caramelo* en la novela juega varios roles: es el estilo de diseño del rebozo que hereda Soledad y luego Celaya, es la referencia al dulce, y es el adjetivo para describir el color de piel de algunas mujeres de la obra, como por ejemplo el de la niña Candelaria (37).

La segunda parte del título de la novela “*Puro Cuento*” hace referencia a la palabra oral, actividad de gran importancia en México. La palabra oral nos lleva a la interacción entre Celaya y Soledad por dos razones: primero, Soledad le contará a Celaya la historia/cuento de su vida en un momento de vulnerabilidad, mientras que Celaya le narra al lector(a) la historia de la familia la cual incluye alteraciones, lo cual convierte la narrativa de Lala, hasta cierto punto, en “puro cuento,” es decir desde el título de la novela hay una ambivalencia sobre la veracidad del contenido de la narrativa que resonará en las historias que se entrelazan en la vida de la familia

Reyes. En una nota adicional, en las primeras páginas de la novela se encuentra la dedicatoria del texto la cual no es traducida: “Para ti, Papá.”

Cisneros refuerza la semejanza entre la vida del inmigrante latinoamericano y las telenovelas con una nota al calce que transcribe un diálogo de telenovela en español, sin ser traducido al inglés: “¿Por qué me mortificas?” “Te encanta hacerme sufrir” (15). Celaya se dirige al lector (a) directamente y le dice: “*Say any of the above, or say anything twice, slower and more dramatic the second time ‘round, and it will sound like the dialogue of any telenovela*” (15). En el momento breve en que el lector(a) lee el diálogo provisto por Celaya, la novela se vuelve en un guion y el lector (a) en actor. De la misma manera, este ejercicio le permite al lector (a) “escuchar” cómo hablan los personajes de la novela en sus momentos de gran tensión.

En la novela el uso del inglés y el español abunda, no obstante, no son los únicos idiomas empleados en esta. *Caramelo, or Puro Cuento* también contiene palabras del náhuatl, referencias específicas distribuidas a través del texto, como por ejemplo, Tehuacán, Coyotepec, huitlacoche, la diosa Nohuichana, entre otros términos que hacen alusión a las raíces culturales de los personajes como mexicanos, a pesar de que Soledad busque distanciarse de la presencia de los indios en la obra. El acto de inclusión de estos términos demuestra el hecho de que Celaya, a través de su papel de narradora, tiene contacto con ancestros anteriores a su “Awful Grandmother” y “Little Grandfather.” Este contacto se realiza a través de la lengua multicultural (tela) que maneja Celaya durante el acto de escritura.

El proceso que realiza Celaya de anudar y narrar la vida de la familia mantiene en el centro a Soledad como su protagonista. Las canciones utilizadas, las abundantes paremias, las referencias históricas, y la coexistencia entre el español y el inglés ayudan a desarrollar la historia de la familia Reyes, la cual gira en torno a la matriarca: Soledad Reyes. La historia de

Soledad atestigua acerca de la dificultad de tener un espacio para el discurso del inmigrante latinoamericano en Estados Unidos. La interacción entre abuela y nieta, que resulta del trabajo de escritura de Celaya, pone a prueba el compromiso de Lala para con Soledad, debido a que la transición del acto oral de Soledad a la escritura de Celaya llega a ser un trabajo laborioso.

*El acto de crear*

“[N]arration is an act of creation” afirma Mieke Bal (54). Lo mismo se podría decir del acto de tejer que metafóricamente realiza Celaya Reyes. En *Caramelo, or Puro Cuento* el acto de creación por parte de Lala le requerirá desempeñar varios papeles, tales como: historiadora, escritora, y divulgadora de los acontecimientos que componen la vida de su fallecida abuela Soledad.

Continuando con la comparación de la vida del inmigrante latinoamericano con una telenovela, nos movemos ahora a una parte esencial en la producción de la misma: cómo llegar a la audiencia. Luego de fallecer, Soledad se encuentra en la misma disyuntiva que un productor de telenovela, es decir, carece de un canal que emita su mensaje: «So much left unsaid» (91). Si utilizamos términos relacionados al campo de las telecomunicaciones podemos afirmar que Soledad necesita de una empresa de teledifusión, en otras palabras, necesita de una entidad (red) que tenga acceso a las masas para difundir la historia de su vida, hacer valer sus experiencias, y por último recibir el perdón que dará descanso a su alma. Celaya, como hemos discutido, suple esta necesidad. A pesar de que la participación de Celaya parece resolver a Soledad la búsqueda de este factor, la lectura nos demuestra que escribir y hacer constar su historia requiere que Soledad dimita la autoridad sobre su discurso y que dependa en su totalidad de Lala quien no tarda en alterar los detalles de la historia. La segunda parte de *Caramelo, or Puro Cuento* contiene el proceso de escritura de la biografía de Soledad, con todos los elementos que dicha

tarea conlleva. La participación de Celaya y Soledad es diferenciada por la utilización de la letra negrilla para las palabras que pertenecen a «The Awful Grandmother». Mencionamos anteriormente que las palabras de Soledad pertenecen al segundo nivel de la narración, en la obra la letra negrilla sustituye el verbo declarativo el cual se utiliza con frecuencia para demarcar el cambio de nivel en el texto narrativo. Hacemos la aclaración que, en otros momentos en la novela, Celaya implementa verbos declarativos para indicar la participación de otros personajes.

Los sucesos que Celaya va a plasmar en el papel ocurrieron antes de su nacimiento, por lo tanto, Lala provee una nota aclaratoria antes de comenzar:

When I was dirt is when these stories begin. Before my time. Here is how I heard or didn't hear them. Here is how I imagined the stories happened, then. When I was sparkling and twirling and somersaulting in the air. (89)

En el fragmento introductorio, Celaya admite la inclusión de la imaginación en su narrativa, este elemento es uno que en varias entrevistas Cisneros ha discutido que pone en práctica en su escritura, es decir se inspira en eventos reales y les añade detalles ficticios. Bal trata este punto de la intención narrativa y afirma que: “la intención [del narrador] puede ser la de señalar la presencia de la inventiva... Estas indicaciones sugieren ficción” (128). Podemos señalar dos razones por las cuales Lala edita y altera los sucesos de la vida de Soledad, a pesar de las objeciones de su abuela. Primero, la falta de detalles le obliga a llenar los blancos con eventos de su autoría: “I have to exaggerate. It's just for the sake of the story. I need details. You never tell me anything,” recordemos lo anteriormente discutido: Soledad y Celaya no tuvieron una estrecha relación que les permitiera compartir detalles íntimos de sus pasados (92). La segunda razón está ligada a la vida de la abuela como telenovela: “Nobody wants to read about happiness” le explica Celaya a Soledad (171). Si tomamos la frase dicha por Celaya podríamos decir: “Nadie quiere ver una

telenovela de contenido feliz solamente.” Con este detalle podemos apreciar el hecho de que Lala tiene claro el contenido que gusta a los lectores. En el ámbito de las telecomunicaciones, esto se traduce al índice de audiencia, los puntos que demuestran la cantidad de personas que sintonizan la telenovela día tras día. Para que una telenovela continúe siendo transmitida por la televisión necesita alcanzar y mantener un alto índice de audiencia, sino será cancelada. Adicional, el índice de audiencia determina la venta de publicidad de compañías que buscarán anunciarse en los comerciales que se transmiten durante la hora que dura la telenovela— aquí nos es menester señalar que aproximadamente hace una década atrás los capítulos de las telenovelas tenían una duración de sesenta minutos, mientras que en la actualidad hay telenovelas con episodios con una duración de dos horas, lo cual demuestra la alta demanda que hay entre los televidentes. Mientras más alto sea el índice de audiencia mejores serán las ventas de publicidad, por ende mayor será el éxito de la telenovela y el lucro de la empresa de teledifusión. En el caso de Celaya como autora de la biografía de Soledad, mientras más eventos trágicos haya en la narrativa de la vida de Soledad, más interesante será el escrito, consecuentemente mayor será el número de lectores interesados en el mismo y mejor será el éxito del proyecto.

Celaya es quien crea el espacio para el discurso de su abuela desde la cultura privilegiada norteamericana. El verbo transitivo “crear” se presta para ser aplicado a la escritura de Celaya en varios ámbitos de la vida de su abuela como mujer latinoamericana e inmigrante. Partamos por el concepto del tiempo en el acto de crear. En la religión cristiana en el libro del Génesis, Capítulos 1-2 de las Sagradas Escrituras se habla acerca de la creación del mundo como un proceso organizado y lento con un propósito en fin. Ya sea que se interprete la creación en el Génesis como un acto literal o simbólico lo que se puede concluir es que la versión cristiana de la creación del mundo habla de un conjunto de fases sucesivas de una duración de siete días— para muchos

teólogos los siete días no se deben de interpretar de forma literal— donde se van armando lentamente las partes de un todo armonioso. Celaya Reyes, a través de su escritura, se convierte en la figura autoritaria armando todos los discursos de la familia en una sola entidad que tiene como punto de partida a Soledad (“génesis” de la familia Reyes). Al igual que en el libro del Génesis donde Dios como Creador está en una posición preeminente, Celaya escribe la historia de la familia desde un lugar ventajoso. Por ejemplo, en la novela hay varios personajes que están agradecidos de que sus hijos nacieran *allá* en los Estados Unidos. Nacer y ser ciudadana norteamericana le da a Lala acceso a la cultura “mainstream” de los Estados Unidos, sobre todo le provee tener una educación que Soledad no logró alcanzar.

La potestad que le otorga Soledad a Celaya nos lleva al segundo aspecto del verbo “crear” que aplicaremos al proceso de escritura de Lala, nos referimos al sentido figurado del verbo “crear.” Según lo define la Real Academia Española de la Lengua: crear es “hacer... nacer o dar... vida.” Del mismo modo que en el Génesis se crea el espacio para que puedan existir los seres vivientes y además se crean a los seres vivientes mismos, Celaya tiene en sus manos la responsabilidad de crear el espacio para la existencia de su abuela, una existencia que se logra con la palabra escrita. El acto de crear el espacio para el discurso de la abuela repercute en un proceso doloroso para la propia Soledad debido a que la lleva a enfrentarse a recuerdos de abandono, de infidelidad, de silenciamiento; la obliga a admitir sus errores, a pedir perdón, pero sobre todo a reconocer que no se puede valer de sí misma para narrar su propia historia. Soledad no solo acepta la intervención de Lala, sino que tiene necesidad de ella para no caer en el olvido, a tal punto que está dispuesta a entregar (sacrificar) a Inocencio como pago a Celaya para que acceda a ser su biógrafa. En una paradoja poética, Celaya da aliento de vida a su fallecida abuela a través de su escritura.

A diferencia de la creación en el libro del Génesis donde espacio y habitante son creados de la nada por un Ser omnipresente y todopoderoso, el texto escrito por Celaya se entrelaza al gran rebozo compuesto por las historias de los inmigrantes latinoamericanos en Estados Unidos, historias que se pueden trazar al siglo XIX. Las obras de Cisneros en particular se unen a una larga tradición primero oral y luego literaria de autores y autoras que recopilan historias de sus antepasados, que investigan la trayectoria de grupos minoritarios, que desarrollan obras en torno a la experiencia de la mujer, y que dan voz a la existencia fronteriza. Autoras como Julia Álvarez, Denise Chávez, Ana Castillo, Judith Ortiz Cofer, Alma Luz Villanueva, y Cristina García son algunas de las escritoras cuyas obras han aportado a la inclusión de la ficción escrita sobre la experiencia del inmigrante al canon literario y al currículo de estudio, primero a nivel subgraduado y luego a nivel graduado en instituciones universitarias alrededor de los Estados Unidos, incluyendo en Puerto Rico. A su vez, este grupo de autoras ha alcanzado gran reconocimiento más allá del país norteamericano, como lo afirma el editor de *The Norton Anthology of Latino Literature*, Ilan Stavans, entre otros. En la lista de las obras publicadas por Cisneros, *Caramelo, or Puro Cuento* es su séptima obra, siendo a la vez la más desarrollada desde el punto de vista literario y una de las de mayores ventas.

En contraste con el paraíso del Edén en el Génesis en el cual al ser humano se le suplían sus necesidades, Estados Unidos se impone en la novela como un espacio hostil hacia el inmigrante, tanto en su geografía— Soledad se siente víctima de las bajas temperaturas de la ciudad de Chicago— como en el desprecio al que son sometidos los miembros de la familia Reyes, en especial Celaya. Por ejemplo, cuando Celaya comienza a cursar estudios en una escuela en San Antonio sus compañeras la desprecian por su forma de hablar en inglés: “What you looking at, *bolilla*? Think you’re so smart because you talk like a white girl” (356). Los insultos orales resultan

ser el primer escalón de una situación peligrosa para Lala debido a que las compañeras de Celaya la agreden físicamente. Además, para los personajes que residen en los Estados Unidos “La Migra” es una amenaza constante. “La Migra” es un término coloquial mexicano que se refiere al “[c]uerpo de la Policía de inmigración de los Estados Unidos de América” (rae.com) Por ejemplo, Inocencio debe demostrar su ciudadanía con documentos oficiales. Cuando trata de probar que perteneció al ejército militar a través del relato oral de una historia de sus días como soldado le contestan: “We don’t need stories, we need papers,” es decir, su discurso queda anulado (375). Por consiguiente, dado el difícil ambiente en el que vive la familia Reyes, en cada palabra que Celaya escribe va surcando poco a poco un lugar para el discurso de Soledad, y por ende el de la familia, dentro del espacio de la narrativa producida en los Estados Unidos.

#### *La cesión de la autoridad del discurso*

El requisito de ceder la autoridad de su discurso a Celaya no es tarea fácil, es por ello que Soledad interrumpe a Lala constantemente. En la tradición oral latinoamericana la persona que está narrando una historia tiene pleno control sobre lo narrado, a la vez que tiene como tarea mantener cautiva a la audiencia. La persona que narra marca el progreso de la historia con frases que señalan el principio de la misma y el final, usualmente la audiencia demuestra su aprobación del desempeño del orador con aplausos. La experiencia de Soledad con Celaya es distinta. La dinámica entre abuela y nieta no asemeja a la de orador y audiencia, ni siquiera se desarrolla como una entrevista en la cual hay un intercambio equitativo entre las dos partes. Además, a diferencia del orador que narra una historia popular a un grupo, la narrativa de Soledad es personal y conlleva la formación de su identidad. El discurso de Soledad puede ser catalogado como argumentativo, en contraste con el narrativo de Lala.

El primer capítulo de la segunda parte de la novela lleva como título “So Here My History Begins for Your Good Understanding and My Poor Telling,” marcando el comienzo de la narrativa de su vida (91). Dicho título resulta irónico pues no es Soledad quien nos narra los hechos, sino que es Celaya. Dentro del título la palabra “History” nos resulta peculiar, ya que reemplaza a la palabra “Story.” En el español la palabra “historia” es homófona, puede significar tanto la disciplina que estudia los “Conjunto de los sucesos o hechos políticos, sociales, económicos, culturales, ... de un pueblo o de una nación,” como también puede referirse a una “narración inventada” (*Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*). Sin embargo, en el inglés hay dos términos que se pueden utilizar en la traducción de la palabra “historia,” estos son “history” y “story.” Como es bien sabido hay una diferencia entre la definición de “history” y “story,” lo cual compele al hablante o lector a seleccionar la palabra adecuada según sea el contexto. “History” en inglés significa “The study of past events, particularly in human affairs,” entre otros varios significados la palabra posee una denotación objetiva y formal, a diferencia de “story” que se define como: “An account of imaginary or real people and events told for entertainment” (*The Oxford Dictionary*). Según podemos advertir la definición de “story” aclara que el fin de la misma es entretener, lo que le adjudica una naturaleza más subjetiva y hasta informal en comparación con “history.” El hecho de que el título del primer capítulo de la sección que narra la trayectoria de Soledad contenga la palabra significativa “history” comunica que en la narrativa sobre los eventos que experimenta Soledad hay una formalidad y seriedad, no se busca simplemente entretener al lector(a). El lector lee *La Historia* de la vida de Soledad que abarca la historia de México desde principios del siglo XX, la compleja historia de su familia, y en última instancia la aun relevante historia del inmigrante latinoamericano en Estados Unidos.

Celaya abre el primer capítulo de la segunda parte estableciendo el periodo de tiempo de los primeros eventos, i.e. el principio: “Once in the land of *los nopales*, before all the dogs were named after Woodrow Wilson... lived the woman Soledad and the man Narciso” (91). Similar a las telenovelas en las cuales el tiempo (década, época del año, hora del día) en que se desarrolla la trama determina importantes elementos, tales como: vestuario, léxico empleado por los personajes, y lugar de grabación, en la obra le es menester a Lala comenzar por señalar el contexto. Sin embargo, la presentación del contexto resulta en la primera objeción por parte de Soledad: “*¡Qué exagerada eres! It wasn’t that long ago,*” lo cual crea una ambivalencia para el lector (92). De esta misma manera se desarrolla la narrativa de la vida de Soledad, por una parte Lala establece los parámetros de la misma, mientras que Soledad se opone, creando una disrupción en el proceso de la narración. La segunda parte de la obra resulta en un juego interesante en el tiempo; es, como ya hemos mencionado, una analepsis. Sin embargo, este salto temporal va más allá de un simple retroceso en el tiempo. Por ejemplo, en la segunda parte de la novela Celaya está escribiendo desde su presente sucesos que ocurrieron antes de que ella naciera, entrelazando tres generaciones, y por ende, tres tiempos pasados que ayudan a componer el tiempo presente en la obra, tomando como fuente principal y nutriéndose de las experiencias de la matriarca fallecida de la familia Reyes. Shlomith Rimmon-Kenan explica el aspecto del tiempo en el texto de la siguiente manera: “Text-time is... inescapably linear” (45), es decir el lector lee letra tras letra, palabra tras palabra, capítulo tras capítulo hasta acabar el texto. Continúa Rimmon-Kenan su explicación diciendo: “although the text always unfolds in linear succession, this need not correspond to the chronological succession of events” (45-46). Tal y como vemos en *Caramelo, or Puro Cuento* la historia de la matriarca ocurre antes del nacimiento de Celaya, sin embargo, estos eventos forman parte de la segunda parte de la novela y como sabemos son narrados por Lala. La misma dinámica puede ser

aplicada a la estructura de las telenovelas, es decir, la audiencia presencia escena tras escena, mas pueden haber escenas que funcionen como retrospectiva de eventos pasados que aportan a la trama y al tiempo del presente.

La más frecuente objeción de Soledad hacia su nieta/biógrafa/guionista/camarógrafa Lala es que esta exagera los detalles alterando así la veracidad de la narrativa. Veamos algunos ejemplos de otras objeciones dichas por Soledad. Cuando Celaya está narrando la relación extramarital que tuvo Narciso con Exaltación, Soledad interviene:

**Celaya, why are you so cruel with me? You love to make me suffer. You enjoy mortifying me, isn't that so? Is that why you insist on showing everyone this... dirt, but refuse me one little love scene? (172)**

En esta interacción resalta la diferencia generacional entre abuela y nieta, es decir, Celaya no considera inapropiado incluir en la narrativa el acto sexual entre Narciso y Exaltación. Por otro lado, Soledad acusa a Lala de no tener recato: **“You were telling *cochinadas*.”** En ese instante, Soledad siente que su nieta no solo está añadiendo detalles a su historia que ella no aprueba, sino que, adicional, no está siendo comprensiva ni empática para con su persona: **“All I wanted was a little understanding, but I see I was asking for too much”** (172). Para “The Awful Grandmother” el proyecto de escritura de Celaya trasciende el simple acto de narrar cronológicamente los detalles de su infancia, matrimonio, y papel de madre. Por el contrario, Soledad busca sentir que a través de la participación en su propia narrativa finalmente tiene voz y control sobre su vida/discurso. A su vez, quisiera que en el rol de intermediaria y narradora de su vida Celaya se muestre afectiva, comprensiva y a favor de su abuela. A través de este intercambio entre Soledad y Lala ocurre una apropiación por parte de Celaya de la historia de la abuela. Celaya protesta tanta intervención por parte de Soledad y le dice: “...to tell the truth you're getting in the

way of my story,” a lo que Soledad responde: “**Your story? I thought you were telling my story,**” a este reclamo Lala afirma “Your story *is* my story” (172).

Esta afirmación de Celaya nos informa dos cosas, primeramente y como punto de partida está el hecho de que Lala tiene celo en su desempeño como narradora/autora. A pesar de que la historia que se narra es acerca de la vida de Soledad, Lala como autora la posee, es *su* historia también. Consecuentemente, Celaya tiene una idea precisa del producto final que desea producir lo cual no incluye permitirle a Soledad que se desempeñe como editora del texto. Segundo, en la historia de Soledad se ven singularizadas las experiencias colectivas de muchos de los personajes, en especial Celaya. La vida de Soledad abarca la experiencia de la mujer en una sociedad patriarcal, también contiene la entrega de la madre abnegada, y la búsqueda de pertenencia y de identidad *acá y allá* del inmigrante latinoamericano, lo cual no parecer ser posible aún después de la muerte. En los años de su adolescencia Lala comienza a tomar decisiones similares a las de Soledad, de cierta manera, repite el patrón de la vida de su abuela sin saberlo, por tal motivo Soledad la persigue y finalmente la confronta: “Why do you insist on repeating my life? Is that what you want? To live as I did?” (406). Soledad tiene como expectativa que su narrativa también sirva para que Celaya aprenda de sus errores y evite cometerlos. Como protagonista de su propia telenovela Lala está haciendo de esta una tragedia, como le advierte su compañera de clase: “You’re the author of the *telenovela* of your life all right. Comedy or tragedy? Choose” (399).

El acto de escoger la trayectoria de su vida es uno que le es presentado a Celaya, mas le es negado a Soledad desde los primeros años de su vida hasta sus últimos días. Celaya no siempre aplica las observaciones que le hace la abuela durante su acto de escritura, pero sí se asegura en recalcar la mudez de Soledad en todas las etapas importantes de su vida. Por ejemplo, anteriormente mencionamos cómo Soledad queda huérfana y sin el lenguaje del rebozo, a este

enmudecimiento se le añade el momento en que Soledad conoce a Narciso, la abuela es descrita como una espectadora muda en la presencia del joven: “the mute Soledad watched enraptured by his elegance” (106). En su desempeño como empleada, la casa de la familia Reyes no es un espacio donde Soledad tenga potestad para hablar, y por último su derrame cerebral le impide poder expresarse oralmente antes de fallecer.

Celaya posee el conocimiento de la falta del discurso de la abuela, sin embargo, esto no le impide silenciar también a Soledad durante el acto de escritura desde su posición autoritaria. Por ejemplo, luego de una interrupción en la cual Soledad le solicita añadir una escena de amor, Lala responde: “After this, no more noise from you! I can’t work like this. Not another word until I’m finished no matter how the story turns out,” a pesar de la advertencia de parte de Celaya de que la historia puede que tenga un final que la abuela no desee Soledad acepta esta orden de Lala con la paremia “**Not even if God commanded it! You won’t even know I’m here. *Te lo juro***” (201).

El único momento durante la segunda parte de la novela en la que Soledad tiene una participación larga e ininterrumpida es en el capítulo titulado “God Squeezes” (Dios aprieta pero no ahoga), un solo capítulo de un total de treinta que componen la segunda parte de la obra es el que se le cede a la abuela para un discurso ilimitado. En este capítulo, de manera limitada, Soledad logra narrar eventos de su vida, por lo tanto, pasa al primer nivel narrativo. La abuela, sin embargo, no cumple lo que promete a Lala y en una nueva ocasión vuelve a expresar una objeción hacia la libertad que practica Celaya narrando su historia. En esta nueva reclamación hecha a Celaya, de manera irónica Soledad exclama a Lala: “**You’re killing me with this story you’re telling. *Me maaataaas***” (205). Es irónica la frase ya que en estos momentos Soledad ha fallecido, no obstante, hay una muerte simbólica durante el proceso de escritura pues Soledad experimenta un dolor

profundo por la historia que está armando Lala. A su vez, la figura que está siendo representada por Lala en la historia no siempre refleja fielmente la persona de Soledad.

Es evidente para el lector(a) la entonación “tele-novelesca” de Soledad en esta declaración con su intensidad emotiva. Es una confrontación típica utilizada en las telenovelas entre las protagonistas, pero desafortunadamente sus intentos y reclamos resultan nulos. Luego de varias infructuosas interrupciones de parte de Soledad, esta llega a la conclusión de que Celaya tiene pleno dominio sobre la narrativa por lo cual expresa de manera resignada: **“Don’t you have any self-respect? I’m never going to tell you anything again. From here on, you’re on your own”** (205). Estas palabras marcan la salida de escena de la abuela, este es el último capítulo en el que participa Soledad, su voz falta en los restantes seis capítulos. A la declaración de Soledad, Celaya le responde: “The less you tell me, the more I’ll have to imagine” (205), lo cual nos lleva a la nota aclaratoria al principio de la segunda parte, que advertía al lector de no tomar como fidedigno cada detalle de la narrativa.

Cuando se analiza cuidadosamente la interacción entre Celaya y Soledad, las “healthy lies” que incluye Lala con frecuencia, los eventos narrados en los que no estaba presente la misma Soledad mas forman parte de los “recuerdos” que utiliza Lala como fuentes de información, pero sobre todo, el propósito que dio inicio al proyecto de escritura de Celaya— justificar la conducta atroz de la abuela e intercambiarle su papel de villana por la protagonista sufrida y así ser perdonada— el lector(a) no puede evitar hacerse varias preguntas: ¿el proyecto de escritura de Celaya, con su falta de credibilidad, cumple con su propósito?; ¿Celaya está siendo justa con su abuela en su papel de biógrafa? A estas preguntas se le impone el género literario de ficción que se escribe y se lee en el texto, por lo tanto se puede formular otra pregunta como respuesta: ¿cuánta veracidad se le debe exigir a una obra de ficción? Al lector (a) le es revelado el hecho de que

Soledad no recibe el perdón de parte de los seres queridos que hirió mientras vivía, por ejemplo: su nuera Zoila o “Aunty Light-Skin.” También se informa con certeza la comprensión que Celaya experimenta hacia su “Awful Grandmother” y a las circunstancias que la condujeron a ser así. Los cuestionables detalles que completan los espacios en blanco en la narrativa no le restan a la misma su valor constructivo para con el discurso de la abuela. Por el contrario, demuestran que el discurso del inmigrante latinoamericano no está aislado, es decir, es un hilo que forma parte de un rebozo que aún no se ha terminado.

El proyecto de escritura de Lala también la lleva a confrontar profundos secretos de la familia que son revelados de manera dramática al final de la novela, al igual que en las telenovelas. Por ejemplo, la niña Candelaria con la que jugaban los nietos de Soledad cuando eran niños resulta ser hija de Inocencio, dicha información causa una confrontación fuerte, y pública, entre Zoila y Soledad que constituye un recuerdo incompleto para Lala. Muchos estudiosos han señalado que la revelación acerca de la identidad de Candelaria ayuda a que Celaya también rescate del olvido la historia de esta niña de piel caramelo que pertenece a la pobre clase social, al incluirla (coser su historia) como otra rama de la familia Reyes. A pesar de esta revelación, el aprecio de Celaya hacia su padre no merma. Por el contrario, Lala busca culminar su proyecto de escritura durante un momento de intimidad con su padre con la respuesta a una pregunta: “What has *la vida* taught you, Father?” (429). La pregunta de Lala hacia Inocencio incita a una reflexión de la vida que se ha tenido y de la cual se debe de haber aprendido algo; Celaya busca un sentido a la vida. Su padre le contesta: “To labor honorably” (429). El discurso de Inocencio está arraigado a su oficio, Celaya concluye “he’s lived it as best as he could” que es lo único que se puede pedir.

El proceso de escritura de la historia de su familia conduce a Celaya a una revelación acerca de quién es ella y de cuál es su labor como miembro de la familia Reyes: “Maybe it’s my job to

separate the strands and knot the words together for *everyone who can't say them*, and make it all right in the end. This is what I'm thinking" [énfasis añadido] (428). Celaya tiene una clara conciencia de la necesidad existente entre su familia de una intermediaria que pueda crear el espacio para el discurso de sus seres queridos. Lala, junto a sus hermanos y primos, forma parte de la primera generación de los Reyes nacida en los Estados Unidos quienes gozan de una educación que, en el caso específico de Celaya, le permite trabajar con las palabras, escribir historias, y darlas a conocer. Las palabras de Anzaldúa resumen bien la experiencia de Lala cuando escribe: "Our greatest disappointments and painful experiences— if we can make meaning out of them— can lead us toward becoming more of who we are" (68). El proceso de convertirse en quién es está ligado a la idea de Anzaldúa de la nueva conciencia de la mestiza que reside en los Estados Unidos que nace luego de enfrentar y sobrepasar obstáculos. Antes de poder dar comienzo a su tarea como escritora oficial de los Reyes de *allá* y de *acá*, Celaya se enfrenta a un obstáculo de gran peso: se le exige lealtad a la familia a manera de callar. La novela cierra con un pedido de su padre Inocencio quien le dice:

Only you have heard these stories, daughter, understand? *Sólo tú*. Be dignified, Lala. *Digna*. Don't be talking such things like the barbarians, *mi vida*. To mention them makes our family look like *sinvergüenzas*, understand? You don't want people to think we're shameless, do you? Promise your papa you won't talk these things, Lalita. Ever. Promise. (429-430).

Inocencio admite que el contenido de la historia familiar incluye acciones y revelaciones que no se deben divulgar y apela al sentido de dignidad de Celaya para forzarla a callar. Lala contesta al pedido del padre: "I promise, Father" (430). Durante el proceso de crear un espacio para el discurso del inmigrante latinoamericano no solo se reta a la cultura receptora (la estadounidense), sino que

los antiguos paradigmas de la propia cultura de origen se ven desafiados. A través de la escritura, Lala encuentra liberación y el potencial de contar su propia historia, así como Cisneros encuentra la manera de insertar la experiencia México-americana en el espacio discursivo de la literatura americana. Es un sublime acto de rebelión y desprendimiento. Al momento en que Inocencio le solicita a Celaya el silencio, este le ajusta a la joven el caramelo rebozo sobre los hombros para que lo lleve puesto apropiadamente. Inocencio no se percata que en ese momento Celaya ha experimentado un despertar de su conciencia como la biógrafa de su familia y que el caramelo rebozo que él le ajusta lo lleva puesto como una luchadora, como escritora, como costurera, y como soldadera.

“... quienes migran viven en el horror, pero descubrieron que hay naciones aparentemente seguras y libres. Sueñan con la serenidad, con trabajo. Más que preocuparnos de cómo rechazarlos, deberíamos crear las condiciones para no empujarlos al exilio.”

– Mario Vargas Llosa

### **Capítulo 3: La vida del inmigrante latinoamericano como novela: Laura Restrepo y *Hot Sur***

La narrativa de la experiencia del inmigrante latinoamericano en Estados Unidos es un espacio polisémico y polifónico. Su polisemia comienza con la decisión del inmigrante de abandonar la patria y emprender una travesía— por tierra, por agua, o por aire— hasta poder pisar el anhelado suelo norteamericano. La polifonía de la narrativa del inmigrante latinoamericano, por su parte, testimonia de la multiplicidad de voces que le componen, las cuales demuestran la experiencia colectiva que conlleva la inmigración, cuando usualmente se dejan atrás a seres queridos. Laura Restrepo construye su novela *Hot Sur* sobre la polisemia y la polifonía que se extrae del discurso del inmigrante latinoamericano, en especial el del colombiano. El discurso del inmigrante colombiano se constituye de mensajes que abarcan los obstáculos, los rechazos, el discrimin, la desigualdad, en general las desafiantes y amenazantes situaciones vividas por quienes emigran y viven en el exilio, las cuales fácilmente se prestan como el contenido de las páginas de una novela, lo cual se convierte en un tema recurrente en el texto. En *Hot Sur*, el elemento novelesco entrelaza la ficción del género literario de la novela con la realidad inestable que viven los inmigrantes latinoamericanos en Estados Unidos que es publicada a diario en fuentes de información noticieras, como por ejemplo, los periódicos a nivel mundial. Por lo tanto, se exige del lector(a) un (des)construir e interpretación de las partes que constituyen la narrativa de la

experiencia del inmigrante, la cual resiste la imposición de una interpretación unidireccional por parte de la cultura dominante estadounidense.

Restrepo logra la inclusión de variadas voces y diversas focalizaciones al estructurar la novela como un trabajo investigativo, “se multiplican los estratos narracionales,” como expone Clemencia Ardilla-Jaramillo (234). El nombre de quien va armando la narrativa no le es revelado al lector(a), lo que sí se da a conocer es el hecho de que es una mujer latina periodista quien va investigando los hechos narrados. Muchos estudiosos han ligado a este personaje con la propia Restrepo y el trabajo periodístico de principios de su carrera. De manera similar a *Caramelo, or Puro Cuento* de Sandra Cisneros, será un personaje femenino la que se encargue de retar, desde una posición autoritaria, el silencio que encuentra el personaje de etnicidad hispánica en los Estados Unidos al actuar como intermediaria o canal para el mensaje/discurso del inmigrante latinoamericano. En palabras de Ardilla-Jaramillo la obra se realiza con “la intención de divulgar y denunciar situaciones sociales y políticas de gran impacto, según le corresponde a la literatura y al periodismo” (237).

La estructura de *Hot Sur* se construye sobre dos fuentes de información principales que utiliza la escritora/narradora: manuscritos y entrevistas. A través del trabajo investigativo de la periodista, la novela entrelaza los testimonios orales y escritos de los personajes, cuyas historias giran en torno al personaje principal: una joven inmigrante de Colombia quien se adjudica el nombre de María Paz. La narrativa de la obra alterna las voces narrativas de tres personajes principales: María Paz, Cleve Rose e Ian Rose. Estos tres personajes se desempeñan en el primer nivel narrativo, ya que narran una historia. La periodista/autora tiene acceso al manuscrito que escribió María Paz mientras se encontraba encarcelada, también tiene como fuente de información el cuaderno de escritura de Cleve Rose al que tiene acceso luego de su fallecimiento, y por último

se encuentra la entrevista que le realiza a Ian Rose, padre de Cleve. La participación de los tres personajes principales de la novela, a través de los manuscritos y entrevistas, también incluye las voces/discursos de otros personajes que les rodean, tales como familiares, colegas, y amistades, muchos de los cuales son inmigrantes latinoamericanos también. Estos otros personajes que son citados por los narradores en sus respectivos capítulos son categorizados, según la definición de Mieke Bal, como: “ ‘second-level character-bound narrator’... a character that is quoted by the narrator of the first level” (36). Estos personajes tienen la potestad de hablar, sin embargo, no narran eventos, por lo que pertenecen al segundo nivel narrativo. Cuando el lector se encuentra con el lenguaje personal del narrador, nos dice Bal, “we are dealing with a perceptible narrator [NI(p)],” si, por el contrario, el lector percibe un verbo declarativo que señala el cambio de nivel narrativo, entonces, “we speak of a personal language situation at the second level (CN2),” estos dos niveles se pueden entrelazar en un aspecto denominado “text interference” (45). Tanto los narradores, como los personajes en el segundo nivel narrativo contribuyen a la multiplicidad de voces en la novela. Trataremos el fenómeno de la polifonía de voces en la obra con el término acuñado por el teórico literario ruso Mijaíl Bajtin (1895- 1975): *heteroglossia*.

En su ensayo “Discourse in the Novel” (1934) Bajtin establece la *heteroglossia* como el rasgo estilístico característico de la novela. Bajtin parte del lenguaje para definir a la novela como género literario:

The novel can be defined as a diversity of social speech types (sometimes even diversity of languages) and a diversity of individual voices, artistically organized. The internal stratification of any single national language into social dialects, characteristic group behavior, professional jargons, generic languages, languages of generations and age groups, tendentious languages, languages of the authorities, of various circles and of

passing fashions, languages that serve the specific sociopolitical purposes of the day, even of the hour (each day has its own slogan, its own vocabulary, its own emphases)— this internal stratification present in every language at any given moment of its historical existence is the indispensable prerequisite for the novel as a genre. (1192)

La coexistencia y la interacción dinámica entre los diferentes discursos dentro de una lengua en una novela componen a la *heteroglossia*. En *Hot Sur* la *heteroglossia* surge de la multiplicidad de voces de los habitantes/personajes en los Estados Unidos que entran en contacto a diario. Por ejemplo, entre los personajes hay diferencias en el lenguaje debido a sus distintos trasfondos culturales, a su nivel de educación, a su género, a su edad, a sus creencias religiosas, sus oficios, y uno de los elementos más influyentes, el estatus migratorio de alguno de los personajes, el cual contrasta con el estatus de ciudadanos legales de otros, lo cual crea una jerarquía entre los mismos, concediendo a algunos personajes un discurso autoritario y a otros de subalterno.

*Hot Sur* abre con un epígrafe que lleva un mensaje explícito acerca de la presencia de los inmigrantes latinoamericanos en los Estados Unidos. El epígrafe es un enunciado dicho por el personaje Ian Rose:

Ya tenemos encima al Sur, al desmadrado y terrible Sur, quinientos millones de seres de piel oscura que hablan español y que vienen subiendo desde la Patagonia, se multiplican en Colombia, atraviesan Nicaragua, en México se vuelven marejada y ya son horda cuando se cuelan por los huecos de nuestra frontera vulnerable. (7)

El epígrafe, dicho por un personaje que es hombre, blanco, formado en la academia, y ciudadano norteamericano, utiliza palabras despectivas que apelan al temor, a estar alertas de la inmigración de una innumerable cantidad de latinoamericanos que llegan a los Estados Unidos, quienes son

descritos como un grupo de nómadas que logra avanzar hacia el país, mostrándose más fuertes y resistentes que la frontera que divide a México de los Estados Unidos. El epígrafe hace referencia a la diversidad de nacionalidades de los inmigrantes latinoamericanos, con un denominador en común: hablan en español, quienes comienzan su inmigración desde el extremo sur del cono de Sur América, luego pasan por Centroamérica con un mayor número de personas, hasta llegar al país fronterizo con Estados Unidos: México. El mensaje de advertencia del epígrafe establece el tono hostil al que son constantemente expuestos varios de los personajes en el texto, en especial la protagonista María Paz. El personaje de Ian Rose, sin embargo, no es estático y sufre varios cambios en la obra, por ejemplo, su actitud se transforma de un personaje pasivo a uno activo con iniciativa de esclarecer preguntas. También cambia su percepción hacia el inmigrante, tanto así que a finales de la obra lo vemos integrarse a la causa de la protagonista y ayudarlo.

El epígrafe es seguido por la dedicatoria: “A Javier, que pasa los días de su vida en una cárcel de Estados Unidos” (5). La dedicatoria sienta uno de los temas predominantes del texto: la experiencia del hombre y la mujer de etnicidad hispánica que se encuentra encarcelado(a) en Estados Unidos. La autora, en sus entrevistas, ha informado que Javier es un hombre colombiano recluso en los Estados Unidos con quien ha mantenido correspondencia por más de tres décadas, y a quien aún no ha conocido en persona. En su entrevista con Inés Martín Rodrigo, Restrepo dice: “Ya le enviamos el libro [*Hot Sur*], esperemos que en ese lugar donde está no le pongan problema y se lo entreguen” (24). La figura de Javier en la novela se ve representada por María Paz, en quien, a su vez, se singularizan las injustas circunstancias que viven los inmigrantes latinoamericanos que son encarcelados en suelo norteamericano. Tal y como discutí en el Capítulo 1 de este trabajo, Laura Restrepo ha señalado la fuente de inspiración de la novela: unos jóvenes que frecuentemente cruzan la frontera entre México y Estados Unidos para jugar un partido de fútbol, frontera que

llamaban “muro de la infamia,” y al terminar el mismo regresan a sus hogares en México. La actitud desafiante y hasta burlona de los jóvenes la mueve a mirar a la frontera como un espacio vulnerable el cual algunos inmigrantes pueden lograr controlar, mientras que para otros permanece como el obstáculo que concretiza el contraste entre la vida (país) en la que se ha nacido y la que se anhela alcanzar. En su entrevista con Inés Martín Rodrigo, la autora expone:

Me encantó la irreverencia de esos chicos de Tijuana, y pensé que había que enfocar el tema de los migrantes indocumentados ya no solo como drama humanitario— que desde luego también lo es — sino como desafío, agallas, voluntad de vivir... gaminería, que llamamos los colombianos. (25)

El resto de la novela se divide en diez capítulos enumerados, dentro de los cuales hay varias secciones con subtítulos, tales como: “Del cuaderno de Cleve Rose,” “Del manuscrito de María Paz” y “Entrevista con Ian Rose” para presentar el contenido de estos. La intercalación de las fuentes de información adjudica a la novela su hibridez, ya que el alternar los testimonios de los personajes entrelaza varias focalizaciones, diversos idiomas, y distintas maneras de expresarse, es decir la *heteroglossia*. Además, los testimonios de María Paz, de Cleve e Ian Rose se desarrollan en dos países/espacios contrastantes: Colombia y los Estados Unidos. Laura Restrepo explica en su entrevista: “Quise hacer un libro de frontera, ubicarlo en el tumulto del cruce de aguas, en el sentido geográfico, lingüístico y cultural” (Martín Rodrigo 25). La novela no solo se mueve entre el espacio de Sur América clasificado tercermundista y el desarrollado y capitalista Norte América, sino que, dentro del espacio estadounidense, los personajes se mueven en áreas con notable diferencia. Por ejemplo, gran parte de la novela se desarrolla en el estado de Nueva York donde las condiciones de vida de María Paz en la ciudad, aún antes de ser encarcelada, no se asemejan a la alta calidad de vida de Cleve e Ian Rose en la región montañosa.

*Hot Sur* se desarrolla en torno a las vivencias de María Paz, quien emigra de Colombia hacia los Estados Unidos a temprana edad junto a su hermana luego de estar separada de su madre, la cual emigra primero y quien la consuela con la promesa de en pocos meses encontrarse juntas en el próspero país que les espera, Estados Unidos. Sin embargo, le toma a la madre cinco años ahorrar el dinero necesario para poder traer a sus hijas a Norte América. María Paz, entonces, va creciendo en Colombia recibiendo de la madre en sus llamadas telefónicas un discurso idealista y engañoso de las circunstancias y de la calidad de vida que encontrará en Norte América.

Desafortunadamente para la joven María Paz cuando esta logra unirse con su madre en la ciudad de Nueva York percibe el contraste entre el discurso de la madre y la inestable y difícil realidad que la acoge. María Paz se va desarrollando en los Estados Unidos como inmigrante ilegal perteneciente a la clase media baja. Ya un poco más adulta, la protagonista logra adquirir la ciudadanía americana a través de su unión matrimonial con un expolicía blanco de mayor edad llamado Greg, de padres inmigrantes de Eslovaquia. Para desgracia de la protagonista, su esposo es asesinado y ella es acusada del crimen, por lo cual es encarcelada. Estando dentro del espacio implacable de la cárcel, María Paz encuentra su válvula escapatoria: la clase de escritura. Cleve Rose es el maestro de escritura de las reclusas de la cárcel llamada Manninpox, allí las mujeres logran tener un espacio donde hay contacto con el mundo que se encuentra fuera de las paredes de la prisión, es un espacio donde el discurso de cada una halla las herramientas para ser expresado. María Paz, inspirada por los textos que lee, en especial la protagonista Holly Golightly de la novela *Breakfast at Tiffany's* del escritor norteamericano Truman Capote (1924-1984), decide hacer de su vida una novela al escribir el manuscrito de su autobiografía y dejarlo en las manos de su maestro, quien es autor de novelas gráficas.

### *Linaje matriarcal*

Similar a la narradora Celaya Reyes en *Caramelo, or Puro Cuento*, el discurso de María Paz es la continuación de una larga trayectoria de las mujeres de su familia. María Paz forma parte de un linaje de mujeres cuyos nombres son tomados de lugares geográficos alrededor del mundo: América María, Germania María, y su abuela África María, entre otras. Las mujeres de la familia son descritas, en contraste con sus nombres, como mujeres arraigadas en su país de Colombia y a su vez resistentes: “detrás de cada María con nombre de mapa, en mi familia ha habido una mujer fuerte y de armas tomar” (51). María Paz no es la excepción y escribe desde la cárcel en un manuscrito su vida, es su propia forma de tomar armas, con la esperanza de que su maestro de escritura Cleve Rose logre publicarlo como novela y que esta se convierta en un *bestseller* y luego, tal vez, en una película, al igual que *Breakfast at Tiffany's*. Además de retar el silencio al que es sometida, María Paz encuentra en la escritura de su manuscrito un tipo de ritual que le permite purificarse: “Mi interés al escribirle, míster Rose, es deshacerme de todo lo que sé, como quien se confiesa. Una confesión larga, larguísima que me traiga el perdón y la calma, haga de cuenta echar baldazos de agua y desinfectante por toda la casa” (56). La confesión/escritura de la protagonista establece uno de los temas recurrentes de la novela: el acto de la limpieza, veremos este punto con detalle más adelante. Es menester prestar atención al tipo de texto que produce y entrega María Paz: un manuscrito. Definido por la Real Academia Española de la Lengua, manuscrito es “Texto original de una publicación,” es decir, María Paz le entrega un texto provisional a Cleve Rose otorgándole la autoridad de alterarlo según el considere necesario esto, contrario a Soledad quien insiste en coescribir su historia con Celaya en la novela de Cisneros. No obstante, María Paz, al igual que Soledad, necesita de la intervención de un intermediario formalmente educado que tenga acceso al público en masa para poder presentar su discurso, por sí sola carece de las herramientas,

del espacio, y de la autoridad para lograrlo, es decir Cleve es encargado con la tarea de crear el espacio para el discurso de María Paz. De igual manera a como sucede en *Caramelo, or Puro Cuento* esto conlleva un dimitir de la autoridad y autoría que se tiene sobre el discurso propio. Por ende, la protagonista depende y se pone a la merced de las decisiones que tome su maestro de escritura a quien selecciona como editor del manuscrito. En su manuscrito, sin embargo, María Paz le solicita a Cleve una petición: que sustituya su nombre en la novela por uno inventado, de ahí el que la protagonista lleve como nombre María Paz.

Resulta peculiar que una vez más Restrepo decida no revelar al lector(a) el nombre de uno de los personajes, es decir el nombre verdadero de María Paz. El nombre que se asigna la protagonista en un acto adánico muestra un cambio en el orden de los nombres de las mujeres de la familia. A pesar de que cambia el orden de los nombres aún mantiene el nombre “María,” el cual llevan las mujeres de su familia y el que tiene una connotación religiosa católica, religión predominante en Colombia: “para que nos protegiera la Virgen” exclama la protagonista (51). Al igual que en la novela de Cisneros, en la obra de Restrepo la figura de la Virgen está presente como madre protectora. Podemos añadir el hecho de que el nombre de “María” es uno común en la cultura latinoamericana, es decir, la historia de María Paz es la historia de muchas mujeres encarceladas, víctimas de desprecio y de discrimen. En varias ocasiones el nombre de María Paz es sustituido por su número asignado en la cárcel, ella asegura: “soy apenas la número 77601-012 en el último hueco de la Tierra” (75). El número que le es asignado a María Paz primero le provee una sensación de calma, ya que la joven piensa que al tener un número asignado se le proveerá con un abogado y un juicio, por lo cual tiene esperanzas de salir libre. Sin embargo, el número que le es dado juega otro papel, su nombre es sustituido por números que no testifican de su identidad, por lo que puede ser olvidada al llegar a convertirse en un número más. El apellido que selecciona

hace referencia a la ciudad capital de Bolivia, el cual es también el nombre de su madre. La protagonista favorece el uso de Paz porque “de La Paz nadie habla y a La Paz nadie va” (53). Con esta declaración María Paz hace claro su denuncia en contra de la exclusión que se practica para con las mujeres encarceladas, quienes no solo son silenciadas en la cárcel, por ejemplo, a las latinoamericanas no se les permite hablar español: “*This is America...here you speak in English or you shut up*”, sino que carecen de aliados afuera en la libre comunidad que se encarguen de hacer eco del discurso de las mismas (83).

Las dificultades de las mujeres de la familia no comienzan en los Estados Unidos. Por el contrario, María Paz incluye en su manuscrito la historia de su abuela África y el de su madre Bolivia en su país natal de Colombia, mostrando así con una mirada global el sufrimiento humano que no conoce de fronteras ni se restringe a algunos espacios, tal y como demuestran los nombres de las mujeres de la familia. El valor semántico del nombre de la abuela remite al origen del ser humano, a los antiguos restos y fósiles descubiertos que permiten a la humanidad trazar su posible comienzo. África María inicia a las mujeres de la familia en un camino de vida pedregoso. La inclusión de su antepasado en el manuscrito relata los últimos años de vida de la abuela África como un enigma en la familia. La abuela de María Paz enferma de lepra y es “recluida en el pueblo-leprocomio de Agua de Dios, donde se ocultó de la mirada del mundo” (96). África María no recibe visitas de su esposo ni de sus hijos, su nombre no es mencionado en el hogar por lo que cae en el olvido. Similar a la obra de Cisneros, en *Hot Sur* la orfandad causada por la ausencia de la madre marca el comienzo de una existencia distinguida por el enmudecimiento. Por ejemplo, María Paz escribe:

El verdadero secreto, el secreto detrás del secreto, tuve que deducirlo yo misma, y tenía que ver con un pozo negro y sin recuerdos. El pozo negro de los años durante los cuales

mi madre y sus hermanos crecieron en ausencia de su propia madre, esa mujer desaparecida y negada, esa madre cuyo nombre el padre jamás volvió a pronunciar, esa muerta en vida sobre la cual sus hijos no podían preguntar... (98)

En *Hot Sur* se le añade al enmudecimiento el acto de ocultarse del mundo, o de ser ocultado por otros, primero África María es ocultada por su condición de leprosa— durante su cremación los leprosos que asisten también ocultan sus rostros con paños—, luego la madre de María Paz, Bolivia, se ocultará en su lugar de empleo por su condición de inmigrante ilegal en Estados Unidos, y más adelante María Paz se ocultará por su condición de prófuga de las autoridades policíacas estadounidenses hasta el final de la novela cuando intentará cruzar la frontera hacia Canadá. Incluir en su manuscrito la figura de la abuela rescata su discurso y la expone a la vista de un posible lector norteamericano, si el maestro Cleve Rose lograra la publicación del escrito de María Paz.

La narrativa de la vida de Bolivia contrasta con el de África María en dos áreas de sus vidas. Primero, la maternidad: África es separada de sus hijos a quienes no vuelve a ver, es una decisión que es tomada por otros personajes y no por ella misma, mientras que Bolivia se ve en la posición de madre soltera, ella de manera voluntaria busca la separación temporera de sus hijas y de su país, motivada por su amor maternal y su ambición. En su decisión encontramos el segundo contraste: la abuela África es llevada a otro pueblo a vivir sus últimos años vista como amenaza para los demás. Sin embargo, en el caso de Bolivia esta tiene el poder de decidir cambiar de espacio para proveerle a la próxima generación, o al menos intentar darles la oportunidad de mejorar sus vidas, de ir tras sus sueños. No obstante, Bolivia encuentra en los Estados Unidos un espacio impredecible y difícil. Del mismo modo que en *Caramelo, or Puro Cuento* la primera generación que emigra a los Estados Unidos se desempeña en el trabajo manual, en la obra de Restrepo, Bolivia, limitada por su pobre conocimiento del inglés y su estatus de inmigrante ilegal, es

empleada en el oficio de planchar en un taller clandestino ocultado dentro de un edificio en la ciudad, ya que las empleadas son, en su mayoría, inmigrantes ilegales. El discurso de Bolivia presenta el espacio micro-cósmico en el que viven muchos inmigrantes latinoamericanos dentro de los Estados Unidos que se mueve oculto a la vista de los demás— muchos desconocen de su existencia—, sin embargo, que aporta al desarrollo económico del macrocosmo que compone la nación estadounidense. De más está aclarar que el trabajo de Bolivia no le provee de beneficios como cubiertas de salud ni de condiciones de trabajo dignas:

El planchado era el trabajo peor pagado y más duro, sobre todo por el vapor y el calor.

Tenía que planchar *blue jeans* durante toda la jornada en un cuarto de dos por dos, caliente como un horno, cero ventanas y poca ventilación. Y es que las ventanas ciegas no eran casualidad, los dueños se cuidaban de que el taller no fuera detectado desde el exterior.

(163)

El discurso de Bolivia también testifica de la explotación sexual al que son sometidas muchas mujeres inmigrantes, quienes por temor a ser deportadas mantienen el silencio acerca de la violencia sexual a la que son sometidas. Por ejemplo, en la obra, Bolivia debe quedarse luego de que su jornada de trabajo de catorce horas ha terminado para satisfacer sexualmente a su supervisor. Adicional, debido a que el dinero de su salario no le alcanzaba para traer a sus hijas a los Estados Unidos tan pronto como deseaba, Bolivia recurre a bailar en las noches como bailarina (desnudista). Similar a África María, Bolivia muere antes de llegar a la vejez, terminando una vida en la que solo supo trabajar arduamente para poder proveer el sustento a sus hijas. En la vida de Bolivia, sin embargo, sí hubo momentos victoriosos. Por ejemplo, esta logra adquirir su *green card* y convertirse legalmente en ciudadana americana. El logro de Bolivia, desafortunadamente, se hace más difícil para María Paz, quien intenta adquirir la ciudadanía americana presentando los

documentos requeridos, tomando el examen y participando de las entrevistas necesarias. No obstante, su *green card* le es denegada.

*El Sueño Americano trastocado*

El lector del manuscrito de María Paz llega a conocer acerca de la historia de su abuela, su madre, su hermana, y de los perniciosos eventos de los que es víctima la propia protagonista. María Paz comienza a narrar su discurso con su llegada a los Estados Unidos, escribe acerca de la decepción y la confusión que sintió al encontrar que el discurso que la madre le decía en sus llamadas telefónicas era falso: “esto no es América” exclama al pasear por las calles de Nueva York por vez primera (285). En su adolescencia, María Paz experimenta la barrera lingüística con la que se enfrentan muchos inmigrantes latinoamericanos cuando confiesa acerca de la vergüenza que sentía durante las visitas de padres a la escuela debido al bajo dominio del inglés que tenía su madre. Sin embargo, de adulta el discurso de María Paz cambia su tono ya que se enorgullece en realizar con empeño su trabajo como encuestadora, el cual logra obtener falsificando documentos.

A través del oficio de María Paz, Restrepo abre las puertas al lector(a) de los hogares que componen la clase media estadounidense. Mencionamos anteriormente el binomio limpio/sucio que se desarrolla en la obra; por ejemplo, la abuela África padecía de lepra, no obstante, su ropa estaba intacta. Con el oficio de María Paz la dicotomía entre lo limpio y lo sucio llega a su desarrollo pleno. Además, en su papel de protagonista— de inmigrante ilegal y de presidiaria— María Paz demostrará cómo el inmigrante latinoamericano encarcelado llega a personificar a la vista del ciudadano americano la suciedad que los Estados Unidos busca deshacer.

Las responsabilidades del trabajo de María Paz incluyen ir por los hogares y hacer encuestas acerca de los hábitos de limpieza y de higiene de las personas. Durante su desempeño,

María Paz logra presenciar varios comportamientos excéntricos entre las personas que encuesta, alguno de los cuales pueden ser clasificados como sádicos. A pesar de que María Paz está en una posición que le provee información acerca de posibles actos violentos, esta aprende con rapidez que su posición le obliga a no divulgar información alguna, es decir, es silenciada en su lugar de trabajo. Por ejemplo, las compañeras le advierten: “Tu oficio no es delatar, me dijeron, ni ser correveidile de la autoridad” (63). Por lo tanto, María Paz da a entender al lector(a) que hay muchas personas, no necesariamente inmigrantes indocumentados, en necesidad de algún intermediario que medie a su favor, que haga posible que sus discursos se den a conocer y les ayuden a salir de situaciones peligrosas. Sin embargo, en la novela el espacio de los Estados Unidos es uno que promueve una cultura de privacidad, de aislamiento y de silencio. No obstante, María Paz logra burlar esta privacidad al incluir estas anécdotas en su manuscrito.

Es durante el desempeño de su trabajo como encuestadora que María Paz conoce a Greg, un expolicía, a quien se le acerca para hacerle una encuesta que necesita para finalizar su jornada de trabajo. Luego de poco tiempo de conocerse contraen matrimonio y María Paz adquiere la ciudadanía americana. Con la ciudadanía americana, María Paz siente que por fin se está adentrando oficialmente a la cultura norteamericana. El espacio que acoge a los recién casados es un apartamento que se encuentra en un barrio compuesto de personajes “moreno[s], negro[s], mestizo[s] y mulato[s],” es decir de inmigrantes, en el cual el esposo de María Paz resalta por su tez blanca (208). María Paz describe el barrio como “deprimido pero en serio,” la comunidad en la que viven es un espacio del cual Greg quiere alejarse con urgencia (208). El barrio, sin embargo, contrasta drásticamente con el interior del apartamento de Greg y María Paz. Una vez más la oposición binaria entre lo limpio y lo sucio se ve manifestado, la protagonista se enorgullece de mantener en buen estado—limpio— su hogar, el contenido del apartamento es uno que María Paz

ha podido adquirir poco a poco con la labor honrada que realiza, mientras afuera los edificios están en mal estado; por ejemplo, el primer piso del edificio en el que viven estuvo incendiado y aún las paredes testifican del fuego que las quemó.

Dentro del espacio que conlleva el hogar de este matrimonio, la protagonista una vez más practica un discurso censurado ya que el esposo la amenazaba con quitarle su estatus de ciudadana americana al momento de tener desacuerdos: “cuando se enfurecía, me soltaba su amenaza mayor. La sacaba a relucir con facilidad, como quien desenfunda: decía que haría que me quitaran la *green card*, porque gracias a él me la habían otorgado. Con ese chantaje yo me apocaba, me volvía mansa...” (204-205). En su relación matrimonial, María Paz está en una posición inferior por dos razones vitales: primero, su esposo es hombre blanco, ciudadano americano, y de mayor edad que ella, y segundo, es un expolicía. En la balanza del matrimonio de la protagonista, la escala se inclina por darle la autoridad y la simpatía al esposo, ante los ojos de quienes les rodean. Vale aclarar que, en su manuscrito, María Paz es honesta al confesar que ella no estaba enamorada de Greg, sino que su matrimonio era uno ventajoso, de hecho, gran parte de la novela se desarrolla en torno al romance extramarital de María Paz con su cuñado Sleepy Joe.

La realidad de María Paz contrasta con la trama de novelas de romance donde la protagonista llega a entablar una verdadera relación amorosa, por ejemplo, Holly Golightly y su final feliz en la versión fílmica de la novela. En un irónico giro en la trama, es el estatus como mujer casada el que causa que María Paz sea encarcelada, pues es acusada del asesinato de su esposo. El lector luego logra conocer el real motivo por el cual Greg es asesinado, él se involucra en un negocio ilegal de venta de armas, sin embargo, la verdad no es divulgada ya que mancharía la imagen “inmaculada” de los oficiales de la policía de los Estados Unidos. El hecho de que María

Paz sea acusada de la muerte del esposo y sea tratada inhumanamente es un tema que Restrepo busca resaltar en la obra, en palabras de la autora:

Cada preso que ajuste sus cuentas con la justicia, tiene derecho a un juicio limpio e imparcial. No puede ser condenado por lo que llaman “profiling,” o extrapolación, siguiendo supuestas “características generales,” que son producto del prejuicio racial y cultural. (Martín Rodrigo 25)

Ser encarcelada crea en María Paz una preocupación profunda por otra razón en particular: se aleja de su hermana. Mencionamos anteriormente que María Paz llega a los Estados Unidos junto a su hermana menor. Cuando Bolivia emigra a los Estados Unidos separa a las niñas al encargárselas a dos familias diferentes en Colombia. Consecuentemente, en Estados Unidos las dos niñas no solo comienzan a vivir con una madre a la que no conocen, sino que cada una se presenta ante la otra como una extraña que con el tiempo se convertirá en hermana/cómplice/compañera de viaje. El nombre de la hermana de la protagonista es otro que es sustituido en la novela a petición de la protagonista. María Paz decide llamarla Violeta, la protagonista explica su selección del nombre al decir: “Creo que Violeta le iría bien a ella porque es un nombre dulce, *casi silencioso*, y al mismo tiempo está a penas de una N de violenta. Y es que también puede ser violenta, mi hermana Violeta” [énfasis añadido] (52). La selección del nombre de Violeta contiene una carga semántica múltiple, es decir en el nombre hay oposiciones binarias y múltiples niveles de significado. Por ejemplo, Violeta es descrita con los adjetivos “temperamental... [y] tímida,” ya que desde su infancia en Colombia no mostraba ánimo de hablar con Bolivia al teléfono, ni con María Paz, escondiéndose en rincones del hogar, mientras que en otros momentos canalizaba su sentimiento de coraje en actos agresivos, como lo es el morder. Violeta es un personaje con la condición de autismo, por ende, su discurso contribuye a la

*heteroglossia* de la obra, una interpretación literal de lo que se le dice, pronuncia frases cortas y directas al hablar, y en muchas ocasiones aporta el silencio, pues en varios momentos simplemente decide no hablar. Sus preferencias también logran retar la tolerancia de quienes le rodean, por ejemplo, sus hábitos alimenticios son excéntricos ya que solo ingiere alimentos de color blanco. Cuando Bolivia fallece, María Paz se hace cargo de su hermana. No obstante, al momento en que María Paz se casa con Greg y conoce a Sleepy Joe, Violeta comienza a ser un estorbo para su hermana. Debido a que la actividad lingüística de Violeta incluye la interpretación literal de los mensajes que escucha, tanto Greg como Sleepy Joe se impacientan con la joven frecuentemente y surgen desavenencias. María Paz, entonces, decide enviar a Violeta a un colegio especial en Vermont donde la joven podría recibir un buen trato, sin embargo, la protagonista admite la primordial razón de su decisión: “Yo quería ser feliz, y ella era un pegote” (260). Por lo tanto, vemos en la figura de Violeta otra minoría representada, la cual también es ocultada y enmudecida en mucho de los casos, al ser removidos del entorno familiar sin su consentimiento.

### *La cárcel*

Cuando María Paz llega a la cárcel de Manninpox, la obra cambia drásticamente de espacio, ya la novela no se desarrolla de forma exclusiva en el espacio abierto de las calles de Nueva York o en las comunidades en Colombia, sino que el espacio se amengua, mientras que el discurso de María Paz adquiere fuerza y valor—y pasa a ser escrito—, a la vez que encuentra otros obstáculos que buscan ahogar su voz. La arquitectura del espacio de la cárcel de Manninpox es descrita en la novela como un diseño desesperanzador y mortificador, producto del personaje y arquitecto de nombre Edward Branly quien buscaba diseñar una prisión sublime. En la novela, Cleve Rose detalla la arquitectura de la prisión en su cuaderno analizando la impresión que se buscaba que causara cada detalle de la misma en las mujeres. Por ejemplo, las ventanas “deja[n] pasar a duras

penas un hilo de luz” (299), hay carencia de ventilación lo cual crea una sensación de ahogo entre las mujeres encarceladas, el sistema de alcantarillado y desagüe es deficiente por lo que el olor de orín y de heces fecales se va acumulando, los tamaños de las celdas apenas alcanzan para una persona, sin embargo, se utilizan para dos mujeres, y se evita que en cualquier momento las mujeres encarceladas gocen de privacidad. Cleve Rose incluye en su discusión del diseño de la cárcel el discurso aprobatorio de la cultura estadounidense hacia el mismo: “Manninpox... fue vista... como institución punitiva pero a la vez reformadora e inclusive redentora, pilar de una democracia que depara merecido castigo a quienes se desvían” (300).

Desde el paramento exterior, la prisión se impone en el espacio que ocupa, mas las personas que residen en los alrededores evitan a toda costa acercarse al edificio, entre ellos Ian Rose; de hecho, todo evento negativo que ocurre en la comunidad se concluye es obra de alguna fugitiva, por lo que las únicas personas que llegan a Manninpox son las mujeres encarceladas y aquellos que esporádicamente las visitan, las mujeres quedan ocultadas dentro de la prisión. El agravio que sufre la protagonista, sin embargo, comienza antes de que esta pise la cárcel. Por ejemplo, María Paz es víctima de violencia a manos de la policía quienes la golpean en su apartamento tratando de extraer de ella información acerca de la muerte de su esposo, infringiendo así las leyes que protegen a los convictos. Como consecuencia de los golpes que recibe, María Paz sufre un aborto y como efecto secundario padece de una hemorragia que la va desangrando lentamente mientras está en Manninpox. La presencia de su sangre amenaza la limpieza de la prisión. En *Hot Sur* se presenta una vez más una maternidad obstaculizada con la pérdida que sufre María Paz y más adelante con el padecimiento de endometritis que le causa esterilidad.

Dentro de Manninpox, María Paz encuentra, al igual que en el resto de América, la existencia de una jerarquía y de una segregación entre las prisioneras. En la prisión hay varios

grupos: las Noli, las Netas un grupo compuesto por puertorriqueñas, las Sisters of Jamiyyat UI de mujeres musulmanas, y el Wontan Clan de extremistas de la supremacía blanca (180). En Manninpox se da también otro tipo de segregación racial, esta vez entre las encarceladas y las guardias: “Las presas somos casi todas oscuras, las guardias casi todas blancas,” una tercera diferencia notable surge entre las mujeres encarceladas y los maestros de escritura, quienes son de tez blanca (83). Debido a su hemorragia, la protagonista logra despertar la empatía de una prisionera con alto rango dentro de Manninpox, llamada Mandra X.

Mandra X es una mujer que se encuentra encarcelada por el crimen de asesinar a sus tres hijos quienes nacieron con graves condiciones de salud. Cuando ella es diagnosticada con cáncer, Mandra X concluye que al faltarles a sus hijos estos no recibirían un cuidado digno, por lo cual decide asesinarlos. Consecuentemente, el personaje de Mandra X es uno que no tiene oportunidad de quedar libre, es decir, pasará el resto de sus días en Manninpox, ella decide entonces invertir su tiempo aprendiendo acerca de los derechos de las reas, o sea, del Código Penal. Su conocimiento lo emplea a favor de las encarceladas que caen bajo su protección. Mandra X es un personaje paradójico en la obra debido a que con su cuerpo infunde respeto a través de un discurso autoritario no oral, es un discurso que se lee sobre los tatuajes y los *piercings* que lleva en la piel. En la novela, el discurso de los personajes está ligado al control o a la carencia de este sobre el propio cuerpo, la piel llega a actuar como las páginas de una novela, en especial dentro de la prisión. Por lo tanto, Mandra X “[s]e había metamorfoseado a sí misma mediante todas las modalidades de lo que llaman intervención voluntaria sobre el propio cuerpo” (306). Dicho en otras palabras, Mandra X se muda de un estado subyugado a la autoridad de otro, a un espacio en el que toma decisiones con plena potestad enfrentando las consecuencias. Orfa Kelita Vanegas en su discusión de Mandra X concluye que:

... las internas ingenian formas y lenguajes para resguardar, recuperar o traducir su intimidad humana; entre esas formas representacionales, por supuesto, la manipulación intencional del cuerpo y la piel es la más notable. El cuerpo marcado, tatuado y perforado aparece en la ficción como especie de “tótem de la provocación”... o altar de la diferenciación y el autoengendramiento. (64)

A pesar de que Mandra X se impone dentro del espacio de la cárcel, hasta con el propio mal olor que exuda su cuerpo anuncia su presencia, su discurso oral/verbal es uno que no expresa ante la presencia de personas ajenas a ManninpoX, decide callar ante el “otro,” como lo son Ian Rose y Pro Bono, nombre que se le asigna al abogado de María Paz. Por el contrario, ella decide emplear la asistencia de otra mujer encarcelada que actúa como su intermediaria para hablar acerca de María Paz, una mujer a quien se le llama “La Muñeca.”

Dentro de ManninpoX, Mandra X le provee a María Paz protección a través del grupo llamado las *Noli me tangere*, frase en latín que Jesús pronunció a María Magdalena al resucitar y que significa “No me toques” (185), el grupo es conocido dentro de la prisión como las Noli y Mandra X es su líder. El nombre de las mujeres comunica un mensaje desafiante y amenazante a las demás prisioneras e inclusive a las guardias. A través de su liderazgo Mandra X logra “cohesionar mujeres de distintas edades, clases sociales, niveles de educación, religión, color de piel,” entre otros factores y les propone “algo semejante a un pacto de esclavos para que no dejen de ser humanas en condiciones inhumanas de vida” (296). Adicional a proteger a María Paz de la violencia física y sexual a la que son sometidas las mujeres encarceladas que no pertenecen a ningún grupo, por ejemplo, una convicta puede llegar a ser la esclava sexual de otra si no llega a defenderse exitosamente de los avances sexuales que le hagan, Mandra X sustituye a la figura de Cleve Rose como la editora de los escritos de María Paz cuando este cesa sus labores en

ManninpoX. Mandra X busca instar a la protagonista a que utilice sus recuerdos en el proceso de escritura. Mandra X reconoce que escribir es un acto de resistencia, al igual que sus tatuajes, ya que en la cárcel buscan que las prisioneras olviden los eventos que han vivido, convirtiéndolas en la plena personificación del número que les es asignado y borrando toda huella de identidad, de historia, y de discurso. María Paz exclama: “Mandra X... [m]e obliga a escribir sobre lo que me ha sucedido, y a repasarlo, a encararlo, a sacar consecuencias” (182). Mediante la intervención de Mandra X el manuscrito de María Paz es terminado, mas no solo esto, Mandra X es quien le informa a Ian Rose acerca de una condición de la que padece María Paz, la cual la protagonista desconoce, como resultado de la negligencia profesional de los doctores que atendieron su hemorragia. En un sentido Mandra X desempeña el papel maternal que carece María Paz.

#### *Cultura popular y la temporalidad*

El manuscrito de María Paz contribuye a la hibridez del texto debido a que está escrito en español con una abundancia de refranes populares latinoamericanos, inclusiones de frases en inglés y palabras en eslovaco, además de contener varias referencias a artistas de la denominada *pop culture* norteamericana y europea. Por ejemplo, María Paz alude a varias celebridades de varios países, tales como: la modelo británica Kate Moss, los cantantes Billy Joel y Rod Stewart, la heredera a la fortuna hotelera Paris Hilton, el actor norteamericano Anthony Hopkins, y los programas televisivos: “Law & Order” y “Doctor House,” como también menciona el personaje de película de Disney: la villana Cruela de Vil. María Paz también hace referencia a varias obras literarias, tales como *Pride and Prejudice* de la autora británica Jane Austen (1775-1817), *La noche de la iguana* del dramaturgo norteamericano Tennessee Williams (1911-1983), las obras del autor Paul Auster (1947 - ), como también la ya mencionada novela *Breakfast at Tiffany's*.

A diferencia de la actividad lingüística en *Caramelo, or Puro cuento* de Cisneros, en *Hot Sur* la narrativa está escrita, en su mayoría, en español a pesar de que varios de los personajes originalmente se expresan en inglés, como por ejemplo Ian Rose y Greg. Por lo tanto, en la novela se incluyen frases en inglés que no son traducidas al español, por ende, el lector(a) debe tener clara la noción de que el diálogo que lee es una posible traducción realizada por la periodista/novelistas del inglés al español. El manuscrito de María Paz provee a la obra saltos temporales y espaciales, el cronotopo literario, que se resisten a una narrativa cronológica.

Comencemos por señalar que el manuscrito de María Paz está esparcido alrededor de los Capítulos 1-8 del texto, lo cual puede crear una sensación de inconexión en la experiencia de la lectura ya que el manuscrito es seguido/interrumpido por la entrevista con Ian Rose o por el escrito del cuaderno de Cleve Rose. Recordemos que la novela contiene diez capítulos, por lo tanto, el manuscrito no aparece en los últimos dos capítulos de la obra. A su vez, donde termina de narrar una parte del manuscrito, no es necesariamente el punto en el que comenzará una vez se retoma la narrativa de María Paz en el siguiente capítulo.

Mencionamos anteriormente los diferentes niveles narrativos que identifica el campo de la narratología según el papel que desempeña aquel que habla, la diferencia entre quién narra y aquel que argumenta; de igual manera, la organización de los eventos en la novela comprende niveles narrativos. Por ejemplo, Shlomith Rimmon-Kenan establece que: “Both analepsis and prolepsis constitute a temporally second narrative in relation to the narrative onto which they are grafted and which [Gerard] Genette calls ‘first narrative’” (47). Rimmon-Kenan continúa su escrito con la distinción entre “external analepses” e “internal analepses.” Se denomina como “external analepses” a un evento en el pasado que precede a los eventos narrados en la narrativa perteneciente a la “first narrative.” Por otro lado, “internal analepses” se define como: “a past

which ‘occurred’ after the starting point of the first narrative but is either repeated analeptically or narrated for the first time at a point in the text later than the place where it is ‘due’” (48).

El manuscrito de María Paz pertenece a la primera categoría discutida: “external analepses,” ya que, en su autobiografía, la protagonista narra los eventos de su niñez, su juventud, y sus primeros años de matrimonio. Sin embargo, la estructura dúctil de su narrativa/discurso no es una estructura predeterminada, por el contrario, es el resultado de la necesidad de María Paz de redactar con prontitud y rapidez los eventos críticos de su vida. El tiempo se presenta como antagonista contra el proceso de escritura. María Paz en su estado de mujer encarcelada está limitada en los contactos que puede tener en el exterior; cuando Cleve Rose es cesanteado de su oficio como maestro de escritura, María Paz pierde la oportunidad de entregarle en sus manos a Míster Rose el manuscrito. La protagonista decide inquirir dentro de la prisión acerca de la dirección residencial de su maestro para poderle enviar por correo el manuscrito. Dada su posición en la prisión, su solicitud le es denegada.

María Paz, entonces, recurre a entregarle su manuscrito a una amiga de la familia, otro personaje que emigra de Colombia quien la iba a visitar, y encargarle la entrega del manuscrito. A través de esta situación podemos recalcar la necesidad que tienen los inmigrantes de un intermediario que provea su asistencia para divulgar su discurso, esta vez para María Paz el intermediario es su conocida de nombre Socorro (la carga semántica del nombre es clara), de quien María Paz depende en su totalidad para difundir su discurso. El hecho de que María Paz no puede entregarle personalmente a Cleve Rose su escrito no es el único obstáculo al que la protagonista se enfrenta; María Paz escucha rumores de una posible redada de seguridad en su pabellón en el cual perdería los papeles que ha escrito. Por consiguiente, la única opción viable para María Paz es recurrir a Socorro. Debido a que se acercaba la hora en que recibiría la visita, María Paz se ve

en la obligación de terminar a la prisa su manuscrito: “Ya en este momento me quedan dos horas apenas, y tengo que decidir qué escojo para contarle” (276). A través de esta declaración podemos inferir que hay detalles de la vida de María Paz que el manuscrito no contiene.

### *La lengua*

El manuscrito que llega a las manos de Socorro, como ya hemos mencionado, es un texto variado, partamos la discusión de este con los idiomas utilizados. María Paz es un personaje inmigrante que discute las ventajas de ser bilingüe y tener dominio del español y del inglés en los Estados Unidos; de hecho, la protagonista resalta el conocimiento de ambos idiomas como el factor decisivo para adquirir el empleo como encuestadora. *Hot Sur* cuenta con una gran cantidad de personajes latinoamericanos inmigrantes en Estados Unidos, también hay varios personajes norteamericanos que vivieron en Sur América y dominan el español. A pesar de que muchos de los personajes inmigrantes latinoamericanos han vivido varios años inmersos en la cultura norteamericana, estos personajes en particular tienden a recurrir a las paremias populares en español para comunicar su sentir. Por ejemplo, en su desempeño como narradora homodiegética María Paz recurre a paremias populares para expresarle a Cleve su actitud optimista ante las desgracias que padece. Un ejemplo lo podemos notar en el momento en que Mandra X se convierte en la editora de su manuscrito, cuando María Paz exclama: “no hay mal que por bien no venga,” haciendo referencia al agradecimiento que siente hacia la presencia de su compañera (183). Por otro lado, María Paz resume bien con una paremia su actitud ante la acusación que se le hace: “El que nada debe nada teme” (253). Finalmente en el momento en que es dejada en libertad María Paz expresa: “más que secuestrado recién liberado” (328). Otros personajes colombianos en la obra utilizan paremias para comunicar un mensaje levemente disfrazado; por ejemplo, la amiga de María Paz, Socorro, da indicio a Bolivia acerca de la necesidad de que esta se marche de su hogar

y busque el suyo propio: “cada quien en su casa y dios en la de todos..., el invitado como la pesca, a los tres días apesta” (152).

El segundo idioma que es utilizado por los personajes en la novela y que contribuye a la *heteroglossia* de la obra es el inglés. La novela está construida por la narradora/autora quien arma la trama en español. No obstante, la inclusión de las frases en inglés crea la siguiente interrogativa: ¿la autora tradujo los eventos del inglés al español o los personajes, que hablan ambos idiomas, practican la alternancia de código?, o ¿en la traducción simplemente hay frases que pierden su significado al ser traducidas, por lo cual se utilizan en el idioma de origen? Las respuestas a estas preguntas no son provistas.

En la novela la inclusión de las frases en inglés se resalta, al igual que en *Caramelo, or Puro Cuento*, por la utilización de la letra bastardilla (*italics*). Algunos personajes utilizan el inglés con un tono conversacional, es decir en sus diálogos y de manera informal. Estos personajes utilizan frases coloquiales en una alternancia de código que fluye con naturalidad en la narrativa. Por ejemplo, para el personaje Ian Rose sus perros Otto, Dix y Skunko son parte importante de su vida, durante parte de su entrevista él incluye la frase “*Good boy, good boy*” que su hijo Cleve les pronunciaba en un momento de nostalgia (21). En otra parte de su entrevista, Ian Rose pronuncia en inglés el mensaje que le comunicó al abogado de María Paz al conocerlo, quien pensaba que él era su hijo Cleve: “*Sorry, wrong guy*” (289). María Paz, por otra parte, también utiliza la alternancia de código a través de frases en inglés que demuestran el discurso respetuoso que utilizan las mujeres encarceladas cuando se dirigen a las guardias de Manninpox: “*yes, ma’am, no problem, ma’am, I’m sorry, ma’am, I won’t do it again, ma’am,*” el discurso que utilizan no les permite olvidar su lugar como subalternas (85). Recordemos lo mencionado anteriormente, en Manninpox se evita, y se prohíbe el contacto entre lenguas, es decir se les impide a las prisioneras

utilizar otro idioma que no sea el inglés. María Paz en su manuscrito detalla el sentimiento de tristeza y frustración que causa el no poder expresarse en la lengua natal:

ahí están los pobres familiares, mexicanos, portorriqueños, colombianos, que muchas veces vienen de lejos, no hablan una palabra de inglés y se sueltan a llorar de impotencia cuando les impiden hablar español con esas hijas a las que sólo pueden ver a través de un vidrio blindado. (85)

Gloria Anzaldúa denomina esta actitud opresora “Linguistic Terrorism.” Anzaldúa establece: “if you want to really hurt me, talk badly about my language. Ethnic identity is twin skin to linguistic identity—I am my language,” continua Anzaldúa diciendo “as long as I have to accommodate the English speakers rather than having them accommodate me, my tongue will be illegitimate” (81). Es bien conocido que la actitud a la que se enfrentan las prisioneras en Manninpox, ha sido la misma que muchos estudiantes inmigrantes latinoamericanos han encontrado en las escuelas estadounidenses antes, y aun luego del establecimiento, de la creación de programas académicos dirigidos a facilitar el proceso de enseñanza-aprendizaje a estudiantes bilingües.

Al principio del capítulo señalamos que el espacio del discurso del inmigrante latinoamericano es polifónico. A través de la cita de María Paz notamos cómo se busca homogeneizar el discurso dentro del espacio de la prisión, a expensas de la comunicación de las mujeres con sus visitantes. El título de la novela, sin embargo, desafía la homogeneidad entre varias lenguas en un mismo espacio al demostrar la coexistencia de ambos idiomas, inglés y español, en un mensaje coherente.

*Hot Sur* ofrece varios niveles de significado que se pueden aplicar al contexto de la obra. Por ejemplo, *Webster’s Dictionary* ofrece nueve definiciones de la palabra “hot,” de estas

mencionaremos tres, comencemos por las primeras dos: 1) “marked by violence or fierceness,” tal y como se utiliza en la frase “hot temper,” y 2) “recently and illegally obtained,” utilizada por ejemplo en la frase “the car was hot.” Ambas definiciones tienen relevancia en la obra, la primera definición nos dirige de vuelta al epígrafe de la novela que es articulado por Ian Rose, el cual asegura una invasión violenta e inminente de parte de feroces suramericanos y centroamericanos hacia los Estados Unidos, un país que es descrito en el epígrafe como indefenso.

La segunda definición del término “hot” se puede aplicar a varias áreas de la vida de los inmigrantes ilegales latinoamericanos, esta definición toma validez desde la llegada de los inmigrantes a los Estados Unidos, ya que a diario la nación estadounidense recibe un gran número de inmigrantes, por lo que el adverbio “recientemente” de la definición no se vuelve obsoleta. La otra parte de la definición, “illegally obtained,” se manifiesta en la vida de los personajes debido a su residencia ilegal, su falta de la ciudadanía americana en los Estados Unidos y consecuentemente, a su adquisición de empleo, de vivienda, y de otras necesidades básicas que se logran poseer a través de documentos falsos.

La tercera definición de la palabra “hot” que podemos aplicar a la diégesis de la novela es: “sexually excited or receptive.” En *Hot Sur* varias de las mujeres despiertan en los hombres de su alrededor un deseo sexual que está ligado al hecho de que provienen de Colombia. La madre de María Paz, como discutimos, es víctima de explotación sexual por parte de su jefe, también en las noches al ir a bailar encuentra hombres dispuestos a proveer para ella el sustento económico a cambio de entablar una relación amorosa, Bolivia aprovecha los ofrecimientos de uno de los hombres para poder ahorrar su dinero más rápido y traer a sus hijas a los Estados Unidos. La amiga de María Paz, Corina, es víctima de violaciones sexuales por hombres que solo la consideraban para satisfacer sus deseos.

En el caso de María Paz son varias las áreas de su vida en las que lo erótico toma precedencia. Su maestro de escritura, Cleve, se siente atraído hacia María Paz y reconoce que su procedencia de Colombia contribuye a dicha atracción. El término “hot” también ha sido considerado como influyente en el comportamiento de la protagonista. Por ejemplo, Clemencia Ardilla-Jaramillo establece que María Paz “será actriz principal de relaciones intrincadas en las que asuntos como la conveniencia, el dinero y el sexo juegan un papel importante” (465). Al casarse con Greg, quien era mayor que ella, en un matrimonio lucrativo, es decir, María Paz decide aprovecharse de su físico para mejorar su estatus en el país.

El segundo aspecto en la vida de María Paz en que se manifiesta lo sexual es en su relación extramarital con su cuñado Sleepy Joe. Ardilla-Jaramillo concluye que:

...las descripciones pormenorizadas del cuerpo del amante, las evocaciones de los momentos de goce que comparten y la atracción incontrolable que siente, bien puede configurarse la imagen de una mujer en la que la infidelidad es el resultado de una naturaleza ardiente imposible de domeñar a pesar de los ingentes esfuerzos que hace y de su arrepentimiento. (465-466)

Dicho en otras palabras, la naturaleza colombiana de María Paz la predispone a la carencia de autocontrol y a la sexualidad. El segundo término, el nombre masculino utilizado en el título de la obra, *Sur*, funciona como punto cardenal inespecífico en relación con qué país se refiere, por lo tanto, la ambigüedad de la palabra *Sur* singulariza a los países centroamericanos y suramericanos en un solo nombre, cuya referencia geográfica es especificar que se está hablando de los países latinoamericanos al sur del borde/de la frontera de los Estados Unidos.

El tercer idioma que forma parte de la *heteroglossia* en la obra es el eslovaco, aunque con menor frecuencia, el cual es utilizado por los personajes Greg y Sleepy Joe. La lengua eslava empleada por estos personajes testimonia, al igual que el español para los personajes hispanoparlantes, acerca de la profunda raigambre cultural que emigra a los Estados Unidos junto con quienes cruzan el Océano Atlántico. El idioma eslovaco le permite privacidad a Greg y a Sleepy Joe como emisores de mensajes pronunciados para el entendimiento exclusivo del uno o el otro, aislando de esta manera a María Paz de tener alguna participación activa en la conversación; aquí vemos la presencia del silencio una vez más en la vida de la protagonista. Por ejemplo, durante una velada en un restaurante María Paz recuerda: “con el resto de la gente se entendían en inglés, pero entre ellos siempre en eslovaco” (69). Mientras los hermanos se comunican en eslovaco, María Paz y su amiga Corina, emigrante de la ciudad de Chalatenango en El Salvador, aprovechan para hablar entre sí en español, como resultado María Paz describe la dinámica que se desarrolla entre las parejas como “la torre de Babel, pero en mesa” (70). La torre de Babel es una referencia bíblica al capítulo 11 del libro del Génesis en el cual se narra cómo los hombres que habitaban una llanura en la tierra de Sinar deciden construir “una ciudad y una torre, cuya cúspide llegue al cielo” (Gén. 11: 3), por lo cual Dios toma una decisión y declara: “Ahora, pues, descendamos y confundamos allí su lengua, para que ninguno entienda el habla de su compañero,” luego de este acontecimiento los habitantes fueron esparcidos por la faz de la tierra (Gén. 11:7). La versión bíblica del surgimiento de multitudes de lenguas se describe como un castigo de parte de Dios como Creador, y de la posición del ser humano ubicado en un estado inferior. Esta imagen nos convoca a tornar la mirada a la prisión de Manninpox como una torre de Babel al reverso, en el cual el castigo no es la proliferación de lenguas sino la singularización de las mismas.

Retomando el desempeño de los hermanos Greg y Sleepy Joe observamos que en *Hot Sur* la lengua eslava tiene un enlace estrecho con el aspecto culinario eslovaco. María Paz describe el cocinar platos típicos como un acto solemne: “es todo una ceremonia eso de preparar tu propia comida en tierra extraña, es algo patriótico, como cantar el himno o izar la bandera, sientes que eres tú misma, tus antepasados, tu identidad, lo que se está hirviendo en esa olla,” recordemos la importancia del aspecto culinario en la novela de Sandra Cisneros (203). En el caso de su esposo Greg el plato típico eslovaco que gusta preparar es una sopa de col fermentada llamada *kapustnica* la cual Greg prepara con esmero y prefiere ingerir por sobre cualquier plato típico colombiano que prepare María Paz, los cuales su esposo califica de “primitivo” (204). La utilización del aspecto culinario en la obra también provee una jerarquización entre los personajes donde los platos provenientes de Europa se imponen como cultos sobre los autóctonos de América.

La actuación de Sleepy Joe, según es descrito en el manuscrito de María Paz, va más allá de una simple actividad lingüística bilingüe y de sostener una relación amorosa con la protagonista. En el manuscrito, las acciones de Sleepy Joe son detalladas como violentas debido a que la amiga de María Paz, Corina, lo señala como un hombre que la violó sexualmente. De manera consecuente podemos advertir el hecho de que el manuscrito de María Paz no solo relata su discurso, sino que se incluye el de otros inmigrantes que también son víctimas a manos de otros personajes. Corina, como mencionamos, es inmigrante de El Salvador, allí también había sido víctima de una violación sexual, por lo cual engendra a una niña llamada Adelita. Laura Restrepo evita una vez más simplificar la condición del sufrimiento humano y representar a los Estados Unidos como el único espacio dónde las mujeres sufren vituperios. Debido a su estado como madre soltera Corina, al igual que Bolivia, se separa de su hija quien permanece en El Salvador mientras esta busca mejorar su condición de vida.

María Paz resalta cómo la hija de Corina es el motor que la impulsa a vivir y trabajar para poder sustentar a Adelita: Cori “[n]o sabía nada... de tendencias o moda de temporada, porque cada puto dólar que conseguía, se lo mandaba enseguida a Adelita, allá en Chalatenango” (69). A diferencia de varios de los personajes inmigrantes latinoamericanos de la obra, Corina no descarta de sus planes el regresar a El Salvador, su violación sexual a manos de Sleepy Joe la lleva a tomar la decisión de regresar a su país lo antes posible en un acto de emigración opuesta a los patrones establecidos por los que anhelan poder vivir en los Estados Unidos. En su manuscrito, el cual señalamos actúa como un acto de confesión, María Paz lamenta el no haberle creído a su amiga cuando le narra su violento encuentro con Sleepy Joe. El escepticismo que demuestra María Paz para con Corina pone de manifiesto el hecho de que romper con el silencio y pronunciar el discurso personal no garantiza que este sea recibido o creído, particularmente si eres mujer inmigrante, una difícil lección que María Paz aprenderá al ser acusada por el asesinato de Greg.

La historia de Corina no es la única que María Paz incluye en su manuscrito. Por el contrario, su amiga Socorro también hace su aparición en el escrito de María Paz con la importante excepción de que Socorro logra leer el manuscrito antes de enviárselo a Cleve Rose, Corina no, por lo que Socorro decide y puede alterar el mismo para mantener detalles de su vida en privado. En total, Socorro se deshace de diecisiete páginas del manuscrito que quema ya que, como explica: “Hacían referencia a cosas íntimas y graves, que me incumben directamente. Cosas dolorosas para mí. Y otras que no recuerdo” (157). Las “cosas íntimas” a las que se refiere Socorro es un eufemismo que esconde la verdad de la atracción sexual que sentía su esposo hacia su amiga Bolivia, se resalta una vez más la atracción que despiertan las mujeres latinoamericanas en los hombres de los Estados Unidos. Los cambios no autorizados que realiza Socorro al manuscrito producen un escrito incompleto, tal acción es uno de los peligros de ceder la autoridad del discurso

a otra persona. A pesar de que Socorro altera el manuscrito de María Paz sin su consentimiento, su desempeño en la obra es crucial para dar a conocer el discurso de la protagonista, a lo cual aporta cuando envía por correo a Cleve Rose el manuscrito de María Paz, aunque lo haya hecho muy tarde.

### *La metanarrativa*

Este manuscrito incompleto/alterado, como hemos recalado, ya tenía un destinatario/intermediario selecto por María Paz: Míster Cleve Rose. El joven Cleve Rose tenía una carrera literaria antes de trabajar en la prisión de Manninpox, era escritor de la novela gráfica *El Poeta Suicida y su novia Dorita*, cuyo contenido su padre Ian Rose describe “de un humor sangriento” (18). En su focalización como autor, Cleve Rose considera a María Paz para su próximo proyecto literario: “... no puedo impedir ver a María Paz como heroína de mi próxima serie de novelas gráficas” (385). Como autor publicado, Cleve Rose es un personaje en la novela que está adentrado en el mundo de las editoriales, por lo cual María Paz lo identifica como la persona ideal para publicar el discurso de su vida como novela, la cual la protagonista anhela se convierta en *bestseller*. No obstante, la vida de María Paz, según se narra en su manuscrito, tiene las características de una novela *thriller*, con su estado anímico de suspenso, la presencia de un asesino serial (Sleepy Joe), las frecuentes huidas de María Paz, entre otros elementos. Si utilizamos los planteamientos del teórico Edward Said, podemos concluir que la vida de María Paz representa de manera fiel los detalles de las vidas de incontables inmigrantes latinoamericanos y no una versión idealizada o amortiguada. Por ejemplo, Said argumenta que:

while it is true that that literature and history contain heroic, romantic, glorious, even triumphant episodes in an exile’s life, these are no more than efforts meant to overcome the crippling sorrow of estrangement. (173)

Said, entonces, advierte en contra de una apreciación simplista de las experiencias vividas por aquellos en exilio. De la misma manera, Said resalta la utilidad del género literario de la novela para abarcar la experiencia del exiliado. Por ejemplo, Said afirma que “[t]he exile’s new world, logically enough, is unnatural and its unreality resembles fiction,” por lo tanto, basándose en las ideas planteadas por el filósofo Georg Lukács (1885-1971) en *Theory of the Novel*, Said establece que “[t]he novel... exists because other worlds *may* exist, alternatives for... wanderers, exiles” (182). Consecuentemente, se puede apreciar en *Hot Sur* a la escritura del manuscrito/novela de María Paz y a la propia novela como la creación de un mundo alterno, más estable, que contrasta con la cambiante y hostil realidad que enfrentan diariamente aquellos y aquellas que se ven forzados a emigrar.

En contraste con sus planes originales, la vida de la protagonista se nos da a conocer por un personaje ajeno a su persona: la periodista. Para el personaje principal de la obra, Cleve Rose permanece como una figura autoritaria aun cuando cesa de ser su instructor, por ejemplo, María Paz continúa dirigiéndose hacia él utilizando el título universal que estudiantes emplean hacia la figura del maestro: Míster, a través del cual se posiciona a sí misma como su discípula. En su papel como director del taller de escritura en la prisión Cleve Rose, junto a María Paz, integra a *Hot Sur* el elemento de la metaficción. Por ejemplo, Cleve dicta los talleres de escritura en los que les enseña a las mujeres destrezas y técnicas necesarias para la escritura creativa. El maestro comienza por un elemento decisivo para la redacción: les instruye a sus estudiantes a reconocer la importancia y el poder que tiene el lenguaje, algo que las mujeres sí tienen accesible— aunque no siempre de manera oral—, el lenguaje es una posesión del cual Manninpox no las puede despojar; Cleve Rose les enseña que:

...el lenguaje son las repisas donde vamos colocando todas las cosas de nuestra vida, para que nuestra vida tenga sentido. Dijo que teníamos que pensar bien cada cosa que nos sucedía para ir traduciéndola a lenguaje, y colocándola ahí, ordenada, a la vista y al alcance de la mano, porque el lenguaje es la estantería y sin lenguaje todo queda revuelto, confuso, por ahí tirado como si fuera basura. Ésas fueron sus palabras. (54)

Cleve Rose les devuelve a las mujeres, a través de sus clases, un sentido de empoderamiento que les permite suprimir la sensación de asfixia que promueve el espacio cerrado de Manninpox utilizando el lenguaje y la escritura para trabajar con sus discursos y en un sentido figurado, y casi literal, gozar de una libertadora y profunda respiración. En la enseñanza del maestro Rose está presente el binomio limpieza/suciedad, tan predominante en la obra, donde el lenguaje ordena los pensamientos, mientras la falta de lenguaje promueve la acumulación de desperdicios y la confusión.

El segundo elemento que las estudiantes aprenden es a organizar su escritura, es decir, la sintaxis. Por ejemplo, Cleve Rose parte de las reglas gramaticales antes de dictar cualquier ejercicio de escritura creativa a sus estudiantes. Algunas de las internas, incluyendo a María Paz, no conocen a profundidad varios de los términos del campo de la gramática, carecen de destrezas tales como distinguir entre un verbo y un sustantivo, como también el definir adjetivos (56). Luego de varias clases de gramática, el maestro comienza a asignarles tareas de escritura creativa. Las estudiantes tienen como tarea escribir un cuento, para María Paz el escribir un final al cuento resultaba difícil por lo cual le solicita al maestro su intervención: “Sólo dícteme un final... porque ya estoy desesperada” (77). Cleve Rose le contesta a la solicitud de María Paz citando al escritor mexicano Xavier Velasco: “¿Tienes lápiz? Entonces anota: ‘Y se murieron todos.’” (77).

El consejo del maestro, aunque humorístico, manifiesta la dificultad que encuentran los escritores ante la culminación de una obra o durante el proceso de escritura como tal. Resulta peculiar que la propia historia (vida) de María Paz en *Hot Sur* carecerá de un final cerrado y conclusivo. Desafortunadamente, Míster Rose es despedido de su puesto como director del taller de escritura por una simple razón: el maestro Rose tuvo la audacia de dar su clase en inglés y en español. Al principio las clases eran dictadas completamente en inglés, lo cual creaba tensión entre las mujeres debido a que varias latinas consideraban asistir a las clases como una traición, por lo que buscaban obstruir el paso a aquellas que sí deseaban tomar el taller de escritura. Sin embargo, Cleve Rose aprovecha el espacio de la clase para fomentar equidad entre las mujeres al incluir el español en sus lecciones. La figura de Cleve Rose como maestro también invalida la noción que tenían las internas latinas acerca del norteamericano como raza que no conoce, ni desea aprender, el español. Por ejemplo, María Paz confiesa: “se plantó usted en plan desafiante y se soltó un español impecable que a las latinas nos dejó boquiabiertas, de dónde diablos sacaba el gringuito tan perfecto manejo de la lengua de Cervantes” (86). El acto desafiante del maestro le costó su empleo, no obstante, pudo crear un enlace entre su persona y María Paz lo cual le da las herramientas necesarias que la conducen a escribir el manuscrito de su vida y buscar crear, contra toda dificultad, el espacio para su discurso.

Cleve Rose, adicional a ser el maestro del taller de escritura de las internas, compartía con María Paz un detalle biográfico: también había vivido parte de su niñez en Colombia. La familia de Míster Rose, durante su infancia, se traslada a Colombia por motivo del trabajo de su padre, Ian Rose, quien era ingeniero; la madre de Cleve, sin embargo, nunca llegó a asentarse en Colombia y considerarlo su hogar. El país suramericano dejó una profunda y positiva marca en Cleve, además de exponerlo al español y permitirle ser bilingüe. Por ejemplo, el joven escribe en su cuaderno:

“añoro mis años en los Andes, donde la vida ocurría a una cantidad increíble de metros de altura y era de por sí azarosa” (37). Cleve Rose recuerda con nostalgia las experiencias que vivió en Bogotá, tales como: las frutas exóticas que no se atrevió a probar, el aroma a color verde de los alrededores, una pelea a machete que presenció, las peligrosas curvas montañosas que utilizaban los trabajadores al conducir sus camiones, y sobre todo su niñera, una joven colombiana de nombre María Aleida quien según Cleve “era la mujer más linda del mundo,” la similitud en el nombre de la niñera y de la protagonista será sustituida por una semejanza física entre ambas mujeres ante los ojos del maestro (37). Debido a la separación de sus padres regresó junto a su madre a los Estados Unidos. Cuando esta contrae matrimonio una segunda vez, Cleve se muda a Sri Lanka, y más tarde de adulto regresa a la nación norteamericana, donde, el espacio de la ciudad de Chicago carece de todo aspecto real maravilloso que vivió en Colombia, sobre todo, porque faltaba la belleza de María Aleida. En *Manninpox*, Cleve logra encontrarse con una figura que le recuerda a su niñera: “se me ocurrió que su cara bonita debía de ser parecida a la cara ya olvidada de María Aleida, su risa y su pelo los de María Aleida, y sobre todo el color de su piel” (39). La fijación de Cleve Rose sobre María Paz viene acompañada de una atracción física que luego se convertirá en un corto romance. Sin embargo, lo importante de la relación interpersonal entre estos dos personajes es el hecho de que María Paz identifique a su maestro como el canal que difundirá su discurso.

#### *Binomio limpieza/suciedad*

En la novela, Cleve demuestra ser un personaje intelectual, no solo por la publicación de sus novelas, ni por su desempeño como pedagogo, sino también por el análisis que realiza acerca de la huella que deja el ser humano, sobre todo el ciudadano norteamericano, en toda propiedad que logra poseer, el cual el joven Cleve resume en una filosofía que se basa sobre el binomio limpieza/suciedad. En el estudio de Mister Rose “concitan las voces de escritores como Homero,

Dostoyevski, Shakespeare, Borges, Slavoj Žižek y ... filósofos como el alemán Peter Sloterdijk y el francés Michel Serres, entre otros” (Ardilla-Jaramillo 478). El análisis de Cleve Rose surge de una anécdota de María Paz acerca de sus días como encuestadora en las que tuvo la oportunidad de preguntar a los habitantes de West New Briton sobre el efecto negativo de vivir cerca del vertedero llamado Fresh Kills ubicado en Staten Island. El basurero Fresh Kills en un momento dado llegó a convertirse en el receptor de desperdicios más grande del mundo. Cleve Rose concluye que en toda cultura hay una correlación entre la suciedad y el sentido de pertenencia: “cuanto más ensuciamos, más poseemos, y cuanto más poseemos más ensuciamos, y como dice Michel Serres, lo que está limpio no es de nadie” (141). En los pensamientos del joven Cleve se desarrolla a su nivel más alto la yuxtaposición entre lo limpio y lo sucio como tema en *Hot Sur*. En la filosofía del maestro Cleve hay una crítica directa hacia la cultura consumista y malgastadora de los Estados Unidos que ha tomado posesión, a la fuerza, del suelo sobre el cual han erigido la nación tan deseada y admirada por muchos inmigrantes, dicha construcción, sin embargo, se ha hecho con desperdicios:

Aquí están enterrados nuestros muertos; su descomposición y fetidez abonan esta tierra, sobre cuya superficie se solidifican, en capas geológicas, las cordilleras de escoria que nuestra civilización ha ido dejando a su paso. Ergo, esta tierra es nuestra. (142)

Lo más sorprendente de la escena donde se discute el mal olor que expele el vertedero lo es el detalle que María Paz contribuye a la clase: “nueve décimas partes de los encuestados se sentían drásticamente afectados por el problema, y tres décimas partes lo atribuían no a la proximidad del basurero, sino a la creciente invasión de inmigrantes,” en este caso los inmigrantes de quienes se habla emigran del país africano de Ghana (140). Los residentes de West New Briton que hacen el comentario despectivo acerca de los ghaneses hacen referencia directa a sus prácticas culinarias y

el olor que emana de sus platos típicos, es decir, se atribuye al plato típico ghanés el mismo nivel de mal olor de Fresh Kills. No es casualidad que Restrepo coloque tan cercanas estas dos ideas: mal olor/molestia, molestia/inmigrantes, pues la actitud de tres décimas partes de los residentes de West New Briton declara de manera precisa el mensaje de rechazo que un gran grupo de ciudadanos norteamericanos dirige hacia la presencia del inmigrante en la obra, en otras palabras, se le expulsa pues amenaza la “limpieza” que conlleva la imagen de la nación estadounidense. Orfa Kelita Vanegas discute detalladamente la figura del inmigrante como elemento que los Estados Unidos rechaza al compararlo al proceso de expulsión corporal:

...se puede deducir que el punto de toque entre la emoción de asco y el sentimiento político se sitúa justamente, en la idea de expulsión del residuo, que, una vez fuera, vira en sucio y ajeno, en un elemento extraño y contaminado. Esta derivación del objeto íntimo en sucio, en analogía simbólica, se reproduce en el plano social; esto es, que así como el cuerpo humano contiene elementos que una vez excretados se les reduce a cosa repugnante, el cuerpo sociopolítico de la nación, por causa de sus leyes y normativas, también expele y repudia a muchas de las personas que lo conforman. (52)

En el caso de los personajes de la obra, son las inmigrantes y las encarceladas quienes sienten con mayor fuerza el repudio norteamericano.

#### *El ceder la autoridad del discurso*

La intención de María Paz era que llegara a las manos de su maestro el manuscrito de íntimo contenido que logra escribir. La protagonista le confía a Míster Rose dos aspectos específicos del manuscrito, primero: que le escriba un final ya que ella no tuvo el tiempo necesario

para hacerlo, en otras palabras, que acceda a ser coautor de la obra. Por ejemplo, María Paz le escribe:

Póngale usted un buen final a esta historia. Pero que sea bonito. Se lo recomiendo, ya sabe que odio los finales depresivos. Invéntese algo, usted sabe de eso, al fin y al cabo es su oficio. No me haga quedar mal ante los lectores, no permita que yo les inspire lástima.  
(286)

En este mensaje se lee claramente el hecho de que María Paz depende de las habilidades de Mister Rose como autor para que escriba una conclusión satisfactoria a su discurso. La protagonista desea que el final del texto sea uno que no cause lástima, es decir, anhela un final victorioso y apremiante, lo contrario a lo que había vivido hasta ese momento en los Estados Unidos. María Paz es franca en su solicitud, sin embargo, una vez entrega el manuscrito queda a la merced de la decisión que tome Cleve Rose u otro editor que llegue a trabajar con el mismo.

El segundo aspecto que María Paz le encarga a su maestro es la publicación del manuscrito, ya que este ha tenido contratos con casas editoriales. Mientras que en *Caramelo, or Puro Cuento* el discurso del inmigrante latinoamericano se escribe como el guion de una telenovela con todos los elementos que dicho género conlleva, como por ejemplo, la cadena de teledifusión que la dará a conocer al público, en *Hot Sur* el discurso del inmigrante latinoamericano se escribe como novela *thriller* que busca ser publicada, lo cual implica ser aceptada por casas editoriales. Por lo tanto, adicional a desempeñarse como coautor de la obra, Cleve Rose trabajaría como agente literario de María Paz, es decir, Mister Rose tendría la responsabilidad de representar los intereses de la protagonista como escritora, sería su voz. Aceptar este papel de agente literario entonces representaría para Cleve Rose la realización de varias tareas para asegurar la publicación y el éxito del manuscrito y por ende del discurso de María Paz, se le asigna con la responsabilidad de crear

el espacio para el discurso de su estudiante en el mercado estadounidense. Por ejemplo, al poseer una obra completa Mister Rose tendría que buscar qué editorial trabaja/publica un tipo de contenido similar al del manuscrito para que este sea considerado y aceptado, en otras palabras, Cleve Rose debe conocer acerca del catálogo editorial de varias empresas de publicación para seleccionar y contactar a las correctas.

Una vez Cleve selecciona las editoriales, su segundo paso sería distribuir el ejemplar de María Paz. Debido a la alta cantidad de manuscritos anuales que reciben las editoriales, los textos que llegan en las manos de un agente literario conocido cuentan con una ventaja pues se les considera por encima de aquellos manuscritos que son enviados por el propio autor. En el caso de María Paz se dificulta el proceso de enviar el manuscrito aún más, ya que, como bien sabemos, esta se encuentra encarcelada.

Luego de lograr que una editorial acepte trabajar y publicar el manuscrito, Cleve Rose tomaría parte en la publicidad y la difusión de la novela. Parte esencial del proceso de publicación de una obra lo es el recibir críticas, reseñas y realizar entrevistas a los autores de manera tal que se promueva la obra al lector(a) antes de que el texto le sea accesible. Después de una campaña de publicidad, Mister Rose estaría involucrado en el proceso de distribución de la novela a las librerías. Es importante vender la novela en librerías con un alto nivel de consumidores, y por ende, de ventas. El éxito de ventas de una obra literaria en el siglo XXI determina los otros medios que dicha obra puede alcanzar, como por ejemplo, ser traducida a otros idiomas, ser accesible a través del formato digital conocido como “ebook,” ser grabado en versión audiolibro, y ser convertida en guion de una película, lo cual María Paz anhela suceda con su manuscrito, similar a *Breakfast at Tiffany's*.

Desafortunadamente, los planes de María Paz no se ven realizados ya que su amiga Socorro no envía el manuscrito a Cleve Rose tan pronto lo recibe durante su visita a la protagonista, tal y como discutimos, Socorro lo lee y lo altera antes de enviarlo. Al momento en que el manuscrito llega por correo al hogar de Cleve Rose este no es el que lo recibe, debido a que días antes muere en un accidente mientras conducía su motocicleta en la ciudad de Chicago. El manuscrito llega a las manos de su padre: Ian Rose.

*El intermediario imprevisto*

A diferencia de María Paz y Cleve Rose, la participación/focalización de Ian Rose en el texto se integra a través de una entrevista que le realiza la periodista/novelistas que va recopilando los datos de la historia y no de un trabajo escrito como el manuscrito de la protagonista o el cuaderno de Cleve; la entrevista se lleva a cabo en la cafetería del Washington Square Hotel en Nueva York. La narrativa de Ian Rose es también polifónica ya que “contiene, entre muchos otros, los [relatos] del abogado, Pro Bono, el de Ming, el editor, el de la señora Socorro, [y] la amiga de María Paz” (Clemencia Ardilla 234). Ian Rose es un ingeniero hidráulico retirado que vivía junto a su hijo Cleve y sus tres perros en las Montañas Catskill al sur del estado de Nueva York. El espacio que comprende la residencia en la montaña de Ian Rose contrasta con el paso acelerado del ritmo de vida en la ciudad de Nueva York ubicada a menos de tres horas de distancia, de hecho, su hijo Cleve rentaba un apartamento en el área de East Village el cual frecuentaba cuando sentía la necesidad de tener su privacidad y alejarse de la figura paternal.

La casa en la montaña era un lugar donde abundaba el silencio, en específico entre padre e hijo pues aún no lograban disfrutar de una comunicación plena. El espacio del hogar era dominado por la presencia de sus tres perros Otto, Dix y Skunko; por ejemplo, la periodista escribe que: “La escoba sacaba grandes bolas de pelo de perro, los muebles olían a perro, el tapete estaba desflecado

por dientes de perro y el jardín cruzado por túneles cavados por los perros” (19). Dentro del espacio del hogar de Ian y Cleve Rose se presenta una vez más la descripción de un entorno que compele al lector a pensar acerca de la yuxtaposición entre lo limpio y lo sucio.

Antes de que María Paz entrara en contacto con Cleve, en el hogar de los Rose estaba presente la figura del inmigrante latinoamericano a través de Emperatriz, la mujer dominicana que limpiaba el hogar dos veces a la semana. Este personaje es uno que logra burlar el Servicio de Inmigración y Control de Aduanas de los Estados Unidos al entrar de manera ilegal al país diecisiete veces. No solo Empera, como le llamaban, tiene pleno control de su entrada y salida del país, sino que su papel de empleada doméstica le permite conocer detalles íntimos de la vida de Ian y Cleve, sin embargo, es silenciada por Ian al momento en que intenta revelarle las visitas de María Paz al joven Cleve. En Empera se ve encarnado otra vez el discurso del inmigrante latinoamericano que carece de espacio para darse a conocer. Por ejemplo, Emperatriz confronta a Ian Rose al decirle: “Es verdad, ustedes no se meten con mi vida privada..., pero no por educados, sino porque les importa un cuerno,” a lo que Ian Rose asiente (32). Luego del fallecimiento de Cleve Rose, Ian tornará hacia Empera para poder conocer los detalles de la vida de su hijo que antes decidió ignorar, y será en ese momento cuando Empera decidirá callar.

A pesar de que la casa en las montañas está situada en un espacio pacífico esta se encuentra localizada cerca de la cárcel de Manninnox que se levanta con su arquitectura impresionante como un recordatorio a los residentes acerca de la presencia de tantas mujeres peligrosas acusadas por crímenes de todo tipo. No obstante, no será la presencia de Manninnox y sus encarceladas lo que quebrante con la tranquilidad en las Montañas Catskill, sino que es el asesinato de un residente, un hombre llamado John Eagles, lo que estremecerá a los habitantes de la comunidad, en especial a Cleve e Ian Rose. El asesinato del Señor Eagles toca muy de cerca a los Rose debido a que es

Cleve quien encuentra el cuerpo del hombre asesinado. Además, el asesinato cuenta con unas circunstancias peculiares que perturban al joven Cleve, lo cual ayuda a la categorización de *Hot Sur* como un *thriller*.

En primer lugar, el asesinato se realizó un día de semana alrededor de las cuatro de la tarde, es decir en plena luz del día, en un lugar que algunos residentes solían transitar con frecuencia. Segundo, la víctima era un hombre de gran tamaño, por lo cual se concluye que el asesinato se llevó a cabo por más de una persona (conclusión que luego resulta ser errónea). A estas circunstancias se le agrega el detalle poco común de que las pertenencias del Señor Eagles no fueron robadas, como por ejemplo, su auto y su billetera, por lo cual se carece de un motivo para el crimen. Finalmente, el detalle que conmociona a todos es que el rostro del Señor Eagles es despegado de su cuerpo y puesto en un paño color rojo a plena vista. No es coincidencia que el joven Cleve es quien encuentra al occiso, pues el rostro desprendido de John Eagles es un presagio de su propia muerte inminente. El asesino de John Eagles comunica un mensaje a Míster Rose acerca de su cercanía, John Eagles y Cleve Rose ambos son asesinados por el mismo personaje: el cuñado de María Paz, Sleepy Joe.

La muerte de Cleve causa una herida y aflicción profunda en su padre Ian: “era una herida que no sanaba, que lo había desgarrado por dentro y no le permitía recomponerse” (25). A su vez debido al violento asesinato de John Eagles hay en él una sospecha acerca de la muerte de su hijo, la cual se presenta como un accidente de motocicleta. Las conjeturas que va creando Ian Rose toman credibilidad cuando llega a su casa de las Catskill un paquete de parte de una remitente que no conocía, i.e. Socorro, y cuyo destinatario era su hijo Cleve. En el momento en el que Ian Rose recibe el paquete comienza un conflicto interno en cuanto a si debe o no abrir el mismo, su pacífico entorno se ve otra vez alterado. Luego de reflexionar concluye que el paquete podía ser “[u]n

mensaje póstumo” por lo cual decide subir al cuarto del hijo dónde lo había colocado e ir a abrir el paquete (33). Como bien sabemos el paquete contiene el manuscrito de María Paz:

Se trataba de ciento cuarenta hojas de algo así como papel Hallmark color rosa para cartas de adolescentes. Habían sido escritas a mano, con una letra que a primera vista a Rose le pareció claramente femenina. Estaban escritas por lado y lado y cada vez más apretadamente, como si la amanuense hubiera calculado que iba a faltarle papel para todo lo que tenía que contar. (34)

Con una simple y ligera ojeada al escrito, Ian Rose determina que el manuscrito tiene valor. Cuando Ian Rose comienza a leerlo se percató de que el contenido de las hojas encierra la vida/discurso de la autora, la cual siente tener literalmente en sus manos. Durante su lectura del manuscrito ocurre un tipo de transmutación, María Paz se dirige a su destinatario Cleve Rose como Mister Rose debido a su papel como maestro, sin embargo, “Mister” también se utiliza como un título convencional de cortesía colocado delante de un apellido, por lo tanto, cuando María Paz se dirige a “Mister Rose,” Ian Rose también se convierte en su destinatario: “en ese momento yo era el único mister Rose que podía leer lo que esa mujer había escrito, revelándome cosas no sólo sobre ella misma, sino ante todo sobre mi propio hijo” (35). Habíamos mencionado la naturaleza polifónica del discurso del inmigrante, notamos aquí la inclusión de la vida de Cleve en el discurso de María Paz.

Luego de leer el manuscrito, Ian Rose decide fotocopiarlo y enviarlo a Samuel Ming, el editor de las novelas gráficas de Cleve; parecería que el sueño de María Paz se lograría a través de un imprevisto intermediario que buscaba crear el espacio para la publicación de su discurso. No obstante, Ming le explica que la publicación del manuscrito no es posible por varias razones: “No es un texto acabado. Es una autora desconocida, y ni siquiera contamos con su autorización” (48).

Ian Rose, hombre blanco con un alto grado de educación se convierte, aunque brevemente, en el agente literario de María Paz y a través de su rol participa de las dificultades que experimentan los inmigrantes indocumentados y los encarcelados en los Estados Unidos al tratar de lograr la publicación del manuscrito de la protagonista. De manera decepcionada expresa: “No va a ser fácil que nos publiquen esto” (48), con el pronombre colectivo “nos,” Ian Rose voluntariamente toma el lugar de su hijo como figura salvífica en la vida de María Paz.

A pesar de que la protagonista no selecciona a Ian Rose como su mediador, en su estado/espacio como hombre libre este se desempeña de manera eficiente y comprometida para con el manuscrito de María Paz ya que reconoce que: “la historia de una vida es esa vida, es propiamente esa vida, que a la larga sólo existe en la medida en que hay alguien que la cuenta y otro alguien que la escucha,” añade diciendo “... el destinatario de un testimonio de vida se convierte en una especie de conciencia ante la cual el otro despliega sus actos para que sean condenados o indultados” (34-35). Como ya hemos discutido, para María Paz su discurso sirve como un tipo de confesión que le permite una metafórica y profunda limpieza interna. Dado el hecho de que María Paz es una desconocida para Ian Rose, este personaje comienza a investigar la vida de la joven, motivado también por el deseo de esclarecer la muerte de Cleve, lo cual atribuye a *Hot Sur* su elemento detectivesco.

#### *Elemento detectivesco*

La labor detectivesca de Ian Rose aporta a la obra la inclusión de variadas focalizaciones. Por ejemplo, Rose logra conocer al abogado de María Paz, cuyo nombre es sustituido por el de Pro Bono. Su carga semántica es clara pues María Paz es un personaje de bajos recursos económicos; el abogado es un personaje cuya apariencia física—es jorobado— le hace formar parte de una minoría marginada y subestimada, por lo cual se infiere su empatía hacia su clienta.

A su vez, junto al abogado, Ian Rose visita a la cárcel de ManninpoX donde conversa con Mandra X, a través de su intermediaria. La conversación que Ian Rose sostiene con Mandra X revela otra situación alarmante que está entrelazada en el discurso del inmigrante latinoamericano encarcelado: la negligencia profesional en asuntos médicos relacionado a procedimientos quirúrgicos realizados a personas encarceladas y el encubrimiento del mismo. Mandra X le revela a Ian Rose que luego del tratamiento al que fue sometida María Paz por la hemorragia que sufría, hemorragia que recordemos fue el resultado de los golpes que recibió a manos de oficiales de la policía, los médicos inadvertidamente dejaron en su útero una pinza. La manera en que los doctores de la cárcel “resuelven” la situación de salud de la protagonista es otorgándole a María Paz una libertad condicional. Mandra X utiliza su discurso para recurrir a Ian Rose y encargarle el informarle a María Paz acerca del peligro en el que está. En ese momento para Ian Rose el discurso/manuscrito de María Paz se concretiza y “[c]on la vida de María Paz básicamente en sus manos” sale “Rose... de ManninpoX” a comenzar su investigación y búsqueda de María Paz quien andaba prófuga de las autoridades (325).

Ian Rose recurre a su empleada Emperatriz para que le provea información acerca de la localización de María Paz, ya que tal y como afirma él: “los latinos... cuando viven en el extranjero se comportan como clan, se tratan todos con todos, se abrazan y se besan y se hacen íntimos a primera vista” (414). El indicio de Ian Rose es acertado y Empera crea la conexión que le lleva a su encuentro con María Paz. Estando ya junto a la protagonista, Ian Rose no pierde tiempo en informarle sobre la pinza que necesita que le remuevan de su cuerpo. La situación de salud de María Paz lleva a Ian Rose a enfrentarse a la realidad que padecen los inmigrantes indocumentados a diario en los Estados Unidos, y aun aquellos que no son inmigrantes indocumentados lo sufren

también: la falta de una cubierta de salud que les provea acceso a servicios médicos costosos, por lo cual acuden a hospitales clandestinos.

De manera similar al espacio donde Bolivia se desempeñaba como empleada, el hospital clandestino es un espacio que muchos ciudadanos norteamericanos ignoran que existe. Mientras María Paz está dispuesta a ponerse en las manos de los médicos de la clínica, Ian Rose duda de sus capacidades y credibilidad. Luego de una operación exitosa, María Paz le cuenta a Ian Rose sus planes de marcharse junto a su hermana Violeta a Sevilla, España: “Sevilla en primavera toda florecida de azahares, la ciudad que yo nunca había visto pero que siempre soñaba, yo en Sevilla, donde esos brutos ya no podrían ponerme la mano encima” (362). Resulta interesante la percepción de María Paz hacia Sevilla como lugar anhelado, es un invertir la llegada y la impresión de Cristóbal Colón hacia América, continente que fue considerado y descrito por el Almirante como el paraíso (Edén) en sus cartas a los reyes católicos, y recogido en su *Diario a bordo*. Además, podemos señalar que María Paz tampoco considera a Colombia como un posible destino y refugio, a diferencia de su amiga Corina quien regresa a Suramérica.

La decisión de la protagonista expone a Ian Rose a otro aspecto de la vida de muchos inmigrantes latinoamericanos, me refiero al empleo de un intermediario que le ayude a cruzar las fronteras a cambio de una remuneración, es decir de un coyote. La experiencia de María Paz testimonia acerca del riesgo que corren muchos inmigrantes quienes dependen del discurso y de la acción del coyote, al igual que su experiencia, para poder llegar a su destino. Anzaldúa discute la vulnerabilidad que sufre en particular las féminas al entrar en contacto con un coyote. En su libro, Anzaldúa establece que: “The Mexican woman is especially at risk. Often the *coyote* (smuggler) doesn’t feed her for days or let her go to the bathroom. Often he rapes her or sells her into prostitution” (34). Sin restarle a la severidad del trato que sufren los hombres inmigrantes, y sin

decir que están exentos de ser víctimas de actos de violación sexual, tanto Anazaldúa como Restrepo destacan la susceptibilidad de las mujeres al confiar sus vidas en un coyote. En *Hot Sur*, durante la planificación de la huida de la protagonista y su hermana, Ian Rose duda acerca de la veracidad del coyote, ya que este le informa a María Paz que por cada día que aplace la fecha del viaje le aumentará el costo de sus servicios.

Luego de buscar a su hermana y de que ocurra la muerte de Sleepy Joe— es herido mortalmente por los perros de Ian Rose— María Paz logra ponerse en marcha junto a Violeta camino hacia Canadá. María Paz escoge a Canadá como su punto de partida hacia España. *Hot Sur* culmina de la manera en que María Paz deseaba evitar terminara su propio manuscrito, es decir, no se le revela al lector si es exitosa en sus planes de cruzar la frontera; es un final incompleto, abierto. Por lo tanto, observamos en las últimas páginas de la novela un señalamiento acerca del discurso de los inmigrantes latinoamericanos en los Estados Unidos, el cual permanece en un constante estado de narración, de cambios, en fin, de escritura.

## Conclusión

El 17 de octubre de 2019 el Centro Cultural Skirball de la ciudad de Los Ángeles, California inició su exhibición: *El Sueño Americano/The American Dream: Photographs by Tom Keifer*, esta exhibición estuvo disponible al público hasta el 8 de marzo de 2020. El contenido de la exhibición consiste en más de cien fotografías tomadas por el fotógrafo norteamericano Tom Keifer. Tom Keifer trabajó como empleado de custodia en el Servicio de Aduanas y Patrulla Fronteriza en Ajo, Arizona donde coleccionó, por siete años, artículos que eran retenidos a los inmigrantes indocumentados detenidos, que eran luego descartados— echados a la basura— por el Servicio de Inmigración y Control de Aduanas. Según la periodista Beatriz García para que un artículo sea confiscado a su dueño debe pertenecer a una de dos categorías: ser “potentially lethal” o “non-essential.”

Los artículos quitados y luego descartados varían en gran manera, entre estos se encuentran: artículos de higiene, tales como cepillos de dientes y cepillos de cabello; contenedores de agua, las más utilizadas lo son las botellas plásticas— recordemos que muchos cruzan por lugares áridos del desierto; artículos religiosos, como por ejemplo, la Biblia y el rosario; documentos personales, tales como carteras (billeteras) y cartas escritas hacia y por seres queridos; comida— la cual el mismo Keifer llegó a donar a bancos de comida en la ciudad al ver cómo era desperdiciada; ropa y zapatos. Keifer agrupó los artículos coleccionados según su naturaleza, su utilidad y tomó en consideración los colores— patrones—de estos para entonces fotografiarlos.

Los artículos rescatados y utilizados por Keifer son anónimos, sin embargo, cuentan la historia de innumerables mujeres, hombres, jóvenes y niños que emprenden una incierta travesía

desde Sur y Centroamérica buscando poder encontrar condiciones de vida más humanas y prósperas en los Estados Unidos. De hecho, muchos de los artículos pertenecen a quienes perecieron en el intento. Laura Mart, quien se desempeña como la conservadora del Centro Cultural, expresa: “we have no way of knowing who these people really are, what happened to them and what they are doing now” (García). La exhibición preparada con las fotografías de Keifer le coloca como un intermediario quien aboga por el reconocimiento de las experiencias de tantos inmigrantes, los cuales recurren al silencio como método de supervivencia y cuyas vidas suelen pasar por desapercibidas o hasta fácilmente son consideradas desechables. Al igual que su exhibición, las novelas de Sandra Cisneros y Laura Restrepo, con su reconocimiento internacional y alto volumen de publicación, interceden a favor de un espacio inclusivo y validado para el discurso del inmigrante latinoamericano.

Con esta investigación, me proponía probar la manera en que en la novela *Caramelo, or Puro Cuento* de Sandra Cisneros y *Hot Sur* de Laura Restrepo los personajes principales enfrentan su posición como minoría subalterna en los Estados Unidos a través del ingenio de narrar su historia— la cual se entrelaza con la de otros tantos inmigrantes latinoamericanos— a un mediador quien posee las herramientas de divulgar, es decir de extender, la misma a una audiencia más amplia realizando la escritura de esta. Para realizar mi estudio utilicé la teoría literaria del campo de la narratología y la teoría de la frontera (“border theory”). Los planteamientos de Mieke Bal y Shlomith Rimmon-Kenan sentaron la zapata de nuestro análisis literario con relación a la narratología. Pude aplicar en mi estudio los varios niveles narrativos que propone Bal en su *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*—y la autoridad que cada nivel adjudica— a personajes que se desempeñan como narradores y a aquellos que no ejercen el acto de narrar; también utilicé en mi análisis el concepto del tiempo (analepsis) tan

influyente en las novelas y que encontramos en los escritos de Rimmon-Kenan en su *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Cercano a mi aplicación del campo de la narratología, ubiqué las ideas de Mijaíl Bajtín, perteneciente a la llamada socio-crítica (Rolón y Llenín 31). El planteamiento de la *heteroglossia* de Bajtín me sirvió para discutir la naturaleza polifónica del género de la novela, en especial en mi discusión de *Hot Sur*, lo cual según Bajtín es su rasgo estilístico característico. De la teoría de la frontera, las ideas de Gloria Anzaldúa en su reconocido trabajo: *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* me sirvieron para indagar acerca del concepto del hogar, las relaciones entre el género femenino y masculino en una sociedad patriarcal— en especial la cultura mexicana— y de la inestable existencia que viven los inmigrantes latinoamericanos en la frontera entre Estados Unidos y México. En la discusión del acto de emigrar pude incorporar los planteamientos de Edward Said, cuyo libro *Orientalismo* se considera “fundacional de las teorías poscoloniales” (Rolón y Llenín 189). De las ideas de Said pude incorporar varias encontradas en su libro *Reflections on Exile and Other Essays*, en las que discute el estado de ambivalencia en el que se encuentran los inmigrantes forzados al exilio.

Tanto en *Caramelo, or Puro Cuento* como en *Hot Sur*, el intermediario escogido posee una educación más formal y completa que el personaje principal; a su vez, tiene buen dominio sobre el inglés— recordemos que gran parte de la trama de ambas novelas se desarrolla en los Estados Unidos. En el proceso de la narrativa, como discutimos, los personajes principales ceden la autoridad de su discurso al intermediario selecto, sin embargo, el lector de ambas novelas tiene acceso directo a los pensamientos y a la actividad lingüística de Soledad en *Caramelo, or Puro Cuento* y de María Paz en *Hot Sur*, lo cual las coloca en el primer nivel narrativo en la estructura de la novela junto al mediador a quien se le entrega la narrativa. En otras palabras, tanto Cisneros como Restrepo reclaman la autoría sobre las historias de sus personajes principales al permitirles

ser narradoras. No obstante, no podemos olvidar la diferencia primordial que existe en la relación entre narrador(a) e interlocutor(a) en ambas novelas. Por ejemplo, Soledad es autoritaria e intenta ejercer control sobre la narrativa de su vida, mientras que María Paz es más pasiva y menos intransigente en el proceso de escritura. Podemos añadir como otra clara diferencia el hecho de que entre Soledad y Celaya hay un lazo afectivo y familiar, aunque no está exento de enfrentamientos, mientras que para María Paz la relación interpersonal con los señores Rose carece de una figura consanguínea. Por el contrario, a través del acto de narrar su vida, María Paz va creando lazos con Cleve e Ian Rose. A pesar de que hay una clara distinción en la relación de estos personajes, el acto de la escritura le permite tanto a Celaya como a Ian Rose reivindicar a un ser querido: Lala argumenta en favor de su fallecida abuela Soledad, mientras que Ian Rose busca la justicia para su hijo asesinado, Cleve Rose.

El acto de narrar, también busqué analizar, comprende una actividad lingüística bilingüe que testifica de la herencia cultural latinoamericana que emigra junto a los personajes a los Estados Unidos, hago referencia a la alternancia de código la cual contribuye a la naturaleza híbrida de ambas novelas y a su carácter fronterizo. En mi trabajo investigativo me propuse estudiar el enfrentamiento y la convivencia del español y del inglés en la vida cotidiana de los personajes. En *Caramelo, or Puro Cuento* el idioma predominante es el inglés, no obstante, la familia Reyes, de manera constante, inserta palabras en español en sus conversaciones.

Utilizando el trabajo de María Spoturno, añadí a mi estudio una mirada hacia la utilización de las proverbs tradicionales mexicanas, las cuales los personajes traducen de forma literal al inglés. Dicha traducción puede presentar un reto para un lector que no posea el conocimiento del español debido a que en la traducción al inglés la carga semántica de la proverbia puede parecer ausente, este punto es discutido por Reed Way Dasenbrock. Al momento de discutir la utilidad

de la alternancia de código en la novela, incluí el estudio sociolingüístico de Ana Celia Zentella quien resalta la diglosia en las comunidades hispanoparlantes en los Estados Unidos y cómo esta está ligada a la baja calidad de vida de algunos grupos debido a su estatus como inmigrantes: las “experiencias como pobres o ilegales o miembros de grupos colonizados y estigmatizados afectan los procesos lingüísticos de manera inesperada” (159). La utilización de paremias, también pudimos discutir, está presente en la traducción de la novela realizada por Liliana Valenzuela. Para examinar este detalle utilicé el trabajo de Carra Nieves Jiménez. El escrito de Ellen McCracken también fue muy útil para la discusión de la hibridez de la novela. Sin embargo, McCracken no se limita a la alternancia de código, sino que discute la inclusión de tres generaciones en la diégesis de la obra como el factor determinante para su hibridez.

El enlace de las historias de los varios miembros de la familia, como mencioné en el estudio, se compara con el acto de telar. Durante el análisis de este aspecto de la novela pude emplear los argumentos de Mara Salvucci. Dado el hecho de que Cisneros utilizó en su escrito historias de sus familiares unidos a su producción ficticia, pudimos evaluar la fina línea entre la realidad y la ficción con los planteamientos de Manuel M. Martín Rodríguez. En el análisis de la novela de Cisneros pude reiterar la importancia de que es un personaje femenino quien toma el control de la narrativa de la familia, María Alonso en su escrito resalta la conciencia femenina que existe en el texto, por lo cual también incluí su trabajo crítico en mi análisis.

En mi trabajo utilicé como punto de partida a Sandra Cisneros, dicha decisión fue influenciada en gran manera por el reconocimiento mundial que ha recibido Cisneros por la composición de sus obras literarias en las que trata con poesía como con crudeza la desafiante realidad del inmigrante mexicano. Como pudimos notar, esta realidad es comparada por Gabriella Gutiérrez y Muhs con el Tratado de Libre Comercio de América del Norte con México

y Canadá del año 1994, en otras palabras, Cisneros ha rebasado fronteras y ha logrado globalizar la literatura Chicana.

Al discutir *Hot Sur* de Restrepo, contrasté el idioma predominante en la obra, ya que, a diferencia de la novela de Cisneros, Restrepo utiliza el español e inserta frases en inglés. La novela de Laura Restrepo le ofrece al lector un reto distinto, me refiero al hecho de que la novela, aunque escrita en español, comprende una actividad lingüística de algunos personajes que se realiza en inglés y que la narradora traduce para el lector. Para discutir el aspecto de la actividad lingüística de los personajes pude utilizar la ponencia de Elizabeth Hernández quien analiza el enlace entre la forma de expresión de los personajes latinoamericanos y el lugar que se les asigna en la jerarquía en la cultura estadounidense. Su posición inferior en la gradación que diseñan los personajes norteamericanos también está estrechamente relacionado al concepto contrastante de lo limpio/sucio que tienen los personajes estadounidenses. En mi análisis, utilicé las ideas de Clemencia Ardilla-Jaramillo y Orfa Kelita Vanegas quienes concluyen que: el ser humano toma posesión de un territorio mediante la acumulación de desechos, tanto corporales como residuos desechados y que la nación estadounidense se considera a sí misma como un cuerpo que debe mantenerse limpio; por lo tanto, todo lo que amenaza su estado pulcro debe ser expulsado, en este caso los latinoamericanos, respectivamente. Continuando el análisis de los obstáculos a los que se enfrentan los inmigrantes latinoamericanos, pude utilizar a Sandra Acuña quien en su trabajo resalta el hecho de que los personajes latinoamericanos no solo encuentran un espacio hostil en los Estados Unidos, sino que desde su país natal son expuestos a condiciones de vida perjudiciales que le mueven a la migración. Acuña destaca en su escrito el trabajo investigativo (periodístico) que realiza Restrepo para con cada novela antes de la redacción de

estas, y en el caso específico de *Hot Sur* el país de Colombia es colocado como el objeto de la investigación.

Son muchas las entrevistas que se le han realizado a Laura Restrepo, de estas, tomé como punto de partida tres. En mi análisis hice referencia a las entrevistas que efectuaron Adriana Herrera, Giuseppe Caputo y Santiago Cruz Hoyos. Herrera dispone su escrito organizando la vida de la escritora en capítulos, y luego dirige su entrevista preguntando sobre el despertar de la conciencia colombiana y la utilidad de la cultura para combatir la indiferencia hacia aquel que padece de necesidad. Giuseppe Caputo, por su parte, trata a *Hot Sur* como la gran novela de Restrepo debido a su inclusión de diversidad de géneros y a la variada temática en la novela la que ya Restrepo venía trabajando en sus obras anteriores. Caputo, a su vez, incluye en su entrevista la dicotomía utopía/apocalipsis para discurrir acerca de la constante migración que se ha realizado a través de la historia, y que aún se realiza mundialmente, como búsqueda de la utopía y lo que ha causado es llevar al ser humano a un inminente apocalipsis.

Santiago Cruz Hoyos, en su entrevista, se acerca a la novela desde el ángulo de la redacción. Cruz Hoyos le pregunta a la autora acerca de cómo nació *Hot Sur*, es decir, la inspiración tras la misma, la cual hemos mencionado que nace del juego de fútbol que realizan unos jóvenes en Tijuana luego de cruzar la frontera hacia los Estados Unidos. Cuando los jóvenes terminan el partido vuelven a cruzar la frontera hacia sus hogares, esta actividad la repiten sin vacilar. Restrepo menciona su interés por la actitud desafiante de los jóvenes en la creación de sus personajes.

El eje central de mi trabajo lo es la necesidad que tienen tanto Soledad Reyes como María Paz de estar subordinadas a una autoridad, aunque de maneras distintas—Soledad depende de su nieta Celaya y María Paz está sujeta a su maestro Cleve Rose— para poder difundir la narrativa

de sus vidas. Dicha posición desventajosa surge como el resultado de varios factores, tales como: su estatus de inmigrantes en suelo norteamericano, su género— ambas son mujeres en una sociedad que favorece la autoridad del hombre—, y la falta de una educación formal. He llamado a esta figura autoritaria: el “intermediario(a)” y “mediador(a)” responsable de crear el espacio para el discurso de ambas mujeres. He utilizado para mi estudio dos novelas contemporáneas, escritas por autoras de diferentes nacionalidades que abarcan una característica en común con relación a la falta de autoridad de la que padecen muchos inmigrantes latinoamericanos sobre sus propios discursos.

Por otro lado, considero pertinente que se realice un trabajo investigativo similar a este que utilice géneros literarios de no ficción, como por ejemplo, biografías que discutan la vida del inmigrante latinoamericano, en las que se identifique y analice por qué los biógrafos son designados como el canal de difusión del mensaje sobre la propia persona que vivió las experiencias que comprende la narrativa. Además, quisiera proponer para los Departamentos de Estudios Hispánicos la creación e inclusión de cursos educativos que abarquen el estudio de la producción literaria de autores inmigrantes latinoamericanos en la diáspora cuyas obras, tanto de ficción como no ficción, aborden la experiencia de la emigración y el exilio. Un curso de estudio de esta naturaleza se puede nutrir de: novelas, colección de cuentos, poemas, ensayos, artículos, biografías, y autobiografías publicadas por casas editoriales reconocidas y pequeñas editoriales. Dichos textos literarios— espacios— forman parte de un acercamiento interdisciplinario hacia la literatura que permite al estudiante en el siglo XXI, quien gracias al internet está tan expuesto a la difusión global de diversidad de culturas, de estilos de vida y a una comunicación instantánea, trazar y estudiar la trayectoria de la literatura escrita por inmigrantes latinoamericanos en los Estados Unidos la cual, frente a las nuevas órdenes migratorias que se han firmado en los

Estados Unidos, levanta su voz clamando en favor de aquellos que han sido separados de sus seres queridos a través de la deportación, del trato inhumano de niños que duermen en estructuras tipo jaulas, y en contra de la violación de derechos humanos. En mi profesión como pedagoga he podido observar el aumento en la diversidad de nacionalidades de estudiantes en un salón de clases. La inclusión de una temática variada, de autores de diferentes trasfondos culturales, y de diversidad de idiomas contribuye a una discusión que extiende el análisis crítico de los estudiantes, a la vez que nutre su curiosidad y le invita a la investigación. Las instituciones académicas deben y pueden, a través de los cursos que ofrecen a sus estudiantes, desempeñarse como mediadoras y ayudar a asegurar y crear el espacio para el discurso del inmigrante latinoamericano.

## Bibliografía

Acuña, Sandra. “El poder de los personajes protagónicos en *La novia oscura* y *Hot Sur* de Laura

Restrepo.” *Les Ateliers du SAL*, no. 8, 2016, pp. 106-117.

Alarcón, Amado y Josiah Heyman. “Límites socioeconómicos a la extensión de la lengua

española en los Estados Unidos.” *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*,

no. 139, julio-septiembre 2012, pp. 3-20.

Almanza, Brianda. ““Whitexicans”: ¿una nueva forma de racismo en México contra la gente

blanca y adinerada?” *BBC News Mundo*, 28 junio 2019. [www.bbc.com/mundo/noticias-](http://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-48098551)

[america-latina-48098551](http://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-48098551).

Alonso, María. “Textual Representations of Chicana Identity in Sandra Cisneros’s *Caramelo*, or

*Puro Cuento*.” *Odisea*, no.12, 2011, pp. 15-27.

Antoszek, Ewa. “Transnational Identity Formation in Cisneros’s *Caramelo*, or *Puro Cuento*.”

[https://www.academia.edu/8650864/Transnational\\_Identity\\_Formation\\_in\\_Cisneross\\_Caramelo\\_or\\_Puro\\_Cuento](https://www.academia.edu/8650864/Transnational_Identity_Formation_in_Cisneross_Caramelo_or_Puro_Cuento).

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/ La Frontera: The New Mestiza*. Aunt Lute Books, 2012.

Ardila Jaramillo, Clemencia. “De la realidad a la ficción, de la literatura al periodismo.”

*Co-herencia*, vol.12, no. 22, enero-junio 2015, pp. 227-248.

---. “Fronteras en vilo. Un estudio sobre *Hot Sur* de Laura Restrepo.” *Anuario de Estudios*

*Americanos*, vol. 73, no. 2, julio-diciembre 2016, pp. 457-482.

Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa*. Cátedra, 1985.

---. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative Fourth Edition*. University of Toronto

Press, 2017.

Barthes, Ronald. “The Death of the Author.” *The Norton Anthology of Theory and Criticism*,

Vincent B. Leitch general editor. W.W.Norton & Company, 2001, pp. 1466-1470.

Bolaki, Stella. *Unsettling the Bildungsroman: Reading Contemporary Ethnic American Women's*

*Fiction*. Rodopi, 2011.

Butler, Gary. “Indexicality, Authority, and Communication in Traditional Narrative

Discourse.” *The Journal of American Folklore*, vol.105, no. 415, Invierno 1992, pp. 34-

56.

“crear.” *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.3 en línea],

[del.rae.es/crear?m=form](http://del.rae.es/crear?m=form).

Cisneros, Sandra. *Caramelo, or Puro Cuento*. Vintage, 2002.

---. "Guadalupe the Sex Goddess: Unearthing the racy past of Mexico's most famous virgin."

*Ms.*, julio-agosto 1996, 43-46.

Dessús Colón, Virginia. *Identidades fragmentadas e historias paralelas: cultura y dialogismo en literatura chicana*. Universidad de Puerto Rico, 2006.

Fernanda Álvarez, Gabriela. "Los relatos de tradición oral y la problemática de su descontextualización y re-significación" Disertación. Universidad Nacional de La Plata, 2011.

Fernando Merino, Juan. "Laura Restrepo o la indagación permanente." *De otros mundos*, 14 septiembre 2010. [www.triunfo-arciniegas.blogspot.com/2010/09/juan-fernando-merino-laura-restrepo-o.html](http://www.triunfo-arciniegas.blogspot.com/2010/09/juan-fernando-merino-laura-restrepo-o.html).

Ganz, Robin. "Sandra Cisneros: Border Crossings and beyond." *MELUS*, vol.19, no.1, Primavera 1994, pp.19-29.

García Alonso, Elena. "El fenómeno de la devolución en la frontera México-Estados Unidos: aspectos políticos y socioeconómicos." *Con la frontera a cuestas: Cuatro miradas sobre las emigraciones internacionales*, Juan Martín Sánchez coordinador. Consejo Superior de Investigaciones Científicas Escuela de Estudios Hispano-americanos, 2003.

García Vizcaíno, María José. "Cisneros' Code-Mixed Narrative and Its Implications for Translation." *Mutatis Mutandis*, vol. 1, no. 2, 2008, pp. 212-224.

Gen. 1-2. *Santa Biblia*. Editorial Caribe, 1992.

Gil, Rosa María y Carmen Inoa Vázquez. *The Maria Paradox: How Latinas Can Merge Old*

*World Traditions with New World Self-Esteem*. Open Road Media, 2014. Digital.

González Echeverry, Ángela María. “Alteridades en silencio: lo no dicho en Laura

Restrepo.” *Letras femeninas*, vol. 34, no. 2, Invierno 2008, pp. 215-224.

Gutiérrez-Jones, Carl Scott. *Rethinking the Borderlands: Between Chicano Culture and*

*Legal Discourse*. University of California Press, 1995.

Gutiérrez y Muhs, Gabriella. “Sandra Cisneros and Her Trade of the Free Word.” *Rocky*

*Mountain Review of Language and Literature*, vol. 60, no. 2, 2006, pp. 23-36.

Heer, David M. *Los mexicanos indocumentados en los Estados Unidos*. Fondo de Cultura

Económica, 1993.

Herrera, Adriana. “Chapters in the Life of Laura Restrepo.” *Americas*, vol. 59, no. 6,

noviembre-diciembre 2007, pp. 14-19.

“historia.” *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.3 en línea],

dle.rae.es/historia?m=form.

“history.” *Oxford Learner’s Dictionaries.com*. Oxford Learner’s Dictionaries,

[www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/history?q=history](http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/history?q=history).

“hot.” *Merriam-Webster.com*. Merriam-Webster, [www.merriam-webster.com/dictionary/hot](http://www.merriam-webster.com/dictionary/hot).

Intxausti, Aurora. “Entrevista: Sandra Cisneros.” *El País*, 25 mayo 2003.

[elpais.com/diario/2003/05/26/cultura/1053900002\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2003/05/26/cultura/1053900002_850215.html).

Kevane, Bridget Anne. *The Autobiographical Voice and the Making of the Self in Bernardo*

*Vega, Sandra Cisneros, Rigoberta Menchú and El Inca Garcilaso de la Vega*. University of California, 1996.

“Las verdaderas cifras de los hispanos en EE.UU. y cuánto poder tienen.” *BBC News*, 15 marzo

2016. [www.bbc.com/mundo/noticias/2016/03/160304\\_internacional\\_elecciones EEUU\\_2016\\_cifras\\_latinos\\_lf](http://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/03/160304_internacional_elecciones EEUU_2016_cifras_latinos_lf).

Martín Rodríguez, Manuel M. “Puro cuento: La F(r)icción” histórica en *Caramelo* de Sandra Cisneros.” *Nerter*, Verano 2004, pp.66-70.

McCracken, Ellen. “Postmodern Ethnicity in Sandra Cisneros’ *Caramelo*: Hybridity, Spectacle, and Memory in the Nomadic Text.” *Journal of American Studies of Turkey*, vol.12, 2000, pp.3-12.

Merino, Juan Fernando. “Laura Restrepo o la indagación permanente.” *De otros mundos*,

[triunfo-arciniegas.blogspot.com/2010/09/juan-fernando-merino-laura-restrepo-o.html](http://triunfo-arciniegas.blogspot.com/2010/09/juan-fernando-merino-laura-restrepo-o.html).

“migra.” *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.3 en línea], [dle.rae.es/migra](http://dle.rae.es/migra).

Miroff, Nick. “‘Plan Colombia’: How Washington learned to love Latin American intervention

again.” *The Washington Post*, September 18, 2016. [www.washingtonpost.com](http://www.washingtonpost.com)

[/world/the\\_americas/plan-colombia-how-washington-learned-to-love-latin-american-](http://world/the_americas/plan-colombia-how-washington-learned-to-love-latin-american-intervention-again/2016/09/18/ddaeae1c-3199-4ea3-8d0f-69ee1cbda589_story.html)

[intervention-again/2016/09/18/ddaeae1c-3199-4ea3-8d0f-69ee1cbda589\\_story.html](http://world/the_americas/plan-colombia-how-washington-learned-to-love-latin-american-intervention-again/2016/09/18/ddaeae1c-3199-4ea3-8d0f-69ee1cbda589_story.html).

Mortensen, Peter y Gesa E. Kirsch. “On Authority in the Study of Writing.” *College*

*Composition and Communication*, vol. 44, no. 4, diciembre 1993, pp. 556-572.

Nebel, Carl. “Mexican-American War.” *Issues & Controversies in American History* “Mexican-

*American War.*” Infobase, 2015. American History,

[online.infobase.com/Auth/Index?aid=150480&itemid=WE52&articleId=10094](http://online.infobase.com/Auth/Index?aid=150480&itemid=WE52&articleId=10094)

80.

Nieves Jiménez, Carra. “Estrategias de cambio de código y su traducción en la novela *Caramelo*

*o Puro Cuento.*” *TRANS*, no.8, 2004, pp. 37-59.

Oslender, Ulrich. “Tradición oral y memoria colectiva en el Pacífico colombiano: hacia la

construcción de una política cultural negra.” *Guaraguao*, vol.9, no. 20, verano 2005, pp.

74- 104.

O' Sullivan, John. "Annexation." *United States Magazine and Democratic Review*, vol. 17, no.1, July-August 1845, pp. 5-10.

Paniccia Carden, Mary. *Sons and Daughters of Self-Made men: Improvising Gender, Place, Nation in American Literature*. Bucknell University Press, 2010.

Ramírez, Clemencia, Marcela Zuluaga, y Clara Perilla. "Perfil Migratorio de Colombia." *OIM*, junio 2010.

Restrepo, Laura. *Hot Sur*. Editorial Planeta, 2012.

Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction*. Routledge, 2002.

Rivera Vega, Carmen Haydée. *Border Crossings and Beyond: The Life and Works of Sandra Cisneros*. Praeger, 2009.

Rodrigo, Riquelme. "Libre Comercio en América del Norte: ¿Qué es el Tratado de Libre Comercio de América del Norte?" *El Economista*, 27 agosto 2018.

[www.eleconomista.com.mx/internacionales/Que-es-el-Tratado-de-Libre-Comercio-de-America-del-Norte-20161123-0111.html](http://www.eleconomista.com.mx/internacionales/Que-es-el-Tratado-de-Libre-Comercio-de-America-del-Norte-20161123-0111.html).

Said, Edward W. *Reflections on Exile and Other Essays*. Harvard University Press, 2002.

Salvucci, Mara. "'Like the Strands of a Rebozo': Sandra Cisneros, *Caramelo* and Chicano Identity." *RSA Journal*, vol.17, no. 18, 2006-2007, pp. 163-199.

Spoturno, María Laura. "Las paremias como puentes interculturales en *Caramelo*." *Paremia*, vol. 19, 2009, pp. 121-30.

"story." *Oxford Learner's Dictionaries.com*. Oxford Learner's Dictionaries, [www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/story?q=story](http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/story?q=story).

Taggart, James M. "Class and Sex in Spanish and Mexican Oral Tradition." *Ethnology*, vol. 21, no. 1, enero 1982, pp. 39-53.

“The Wall.” *USA Today*, [www.usatoday.com/border-wall/us-mexico-interactive-border-map/](http://www.usatoday.com/border-wall/us-mexico-interactive-border-map/).

Theroux, Paul. “Living in No Man’s Land.” *Smithsonian*, vol. 47, no. 6, octubre 2016, pp. 60- 74.

Toribio, Almeida Jacqueline. “Spanish-English code-switching among US Latinos.”

*International Journal of the Sociology of Language*, 2002, pp. 89-119.

Urciuoli, Bonnie. “Blilingualism as Code and Bilingualism as Practice.” *Anthropological*

*Linguistics*, vol.27, no. 4, invierno 1985, pp. 363-386.

Vanegas, Orfa Kelita. “Metáforas políticas del asco en Hot Sur de Laura Restrepo y

Plegarias Nocturnas de Santiago Gamboa.” *Literatura y Lingüística*, no. 35, 2016, pp. 47-70.

Vivas, Rocha. *El sol babea jugo de piña*. Ministerio de Cultura, 2010.

Way Dasenbrock, Reed. “Intelligibility and Meaningfulness in Multicultural Literature in

English.” *PMLA*, vol. 102, no. 1, enero 1987, pp. 10-19.

White, Hayden. *The Content of the Form*. The John Hopkins University Press, 1989.

Zentella, Ana Celia. “El impacto de la realidad socio-económica en las comunidades

hispanoparlantes de los Estados Unidos: Reto a la teoría y metodología lingüística.”

*Spanish in the United States: Sociolinguistic Issues*. John J. Bergen, editor. Georgetown University Press, 1990, pp.152-166.