

2016

La reescritura de la imagen chicana desde los espacios liminares de The House on Mango Street

Claire Smith
Pacific Lutheran University

Follow this and additional works at: <https://scholarworks.bgsu.edu/blogotecababel>



Part of the [Caribbean Languages and Societies Commons](#), and the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Smith, Claire (2016) "La reescritura de la imagen chicana desde los espacios liminares de The House on Mango Street," *La BloGoteca de Babel: Número 6* , Article 3.

Available at: <https://scholarworks.bgsu.edu/blogotecababel/vol6/iss1/3>

This Artículo is brought to you for free and open access by the Journals at ScholarWorks@BGSU. It has been accepted for inclusion in La BloGoteca de Babel by an authorized editor of ScholarWorks@BGSU.

La reescritura de la imagen chicana desde los espacios liminares de *The House on Mango*

Claire Smith*

Chicanas are always straddling two countries, and we're always living in that kind of schizophrenia that I call being a Mexican woman living in an American society, but not belonging to either culture.

Sandra Cisneros
(Rivera 7)

En esta cita Sandra Cisneros revela que las chicanas en los Estados Unidos (EEUU) habitan un espacio liminar – su identidad y conciencia existen en el espacio gris entre países, idiomas, y culturas. Hoy en día el interés académico en lo liminar ha crecido mucho, y el estudio de los Borderlands, vinculados con la liminariedad, también ha surgido como área de interés. Un “borderland” es exactamente lo que describe Cisneros cuando habla de la experiencia chicana – una esfera que es un umbral entre categorías. Las fronteras entre países crean borderlands geográficos por todo el mundo, pero existen estas líneas imaginarias en otras esferas también. Se puede hablar de bordes lingüísticos, culturales, políticos, o de género. Gloria Anzaldúa, una voz fundamental en la revalorización de la identidad chicana, lo define, diciendo, “A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is a constant state of transition” (25). Entonces, dónde se crea una división – sea física o ideológica – habrá personas que caen en el medio de los extremos, en el espacio liminar. Muchas veces este espacio es un sitio de represión económica, política, y cultural porque representa la población “marginal”; pero, mirando a través de la literatura, yo propongo que los espacios liminares

* Claire Smith obtuvo su licenciatura en estudios hispánicos y literatura inglesa en la Pacific Lutheran University en el 2012. Después de trabajar como voluntaria para el Jesuit Volunteer Corps Northwest/AmeriCorps durante de dos años, está postulándose para programas de maestría en trabajo social.

pueden ser una fuente de poder y revalorización de la subjetividad de la gente situada en la zona del borde.

Vemos un ejemplo claro de un espacio liminar a causa de la intersección de dos mundos en el borde político entre los EEUU y México a través de la historia. Desde la formación de estos países ha existido un espacio indeterminado entre ellos porque impusieron divisiones donde la tierra natural no los hace. Echando un vistazo a esta historia, empezamos con la Guerra de Estados Unidos y México (1846-1848). En los primeros años del siglo XIX, algunos anglo-americanos empezaron a trasladarse al sur de los EEUU hasta llegar y colonizar la región que es el estado de Tejas hoy en día. Después de establecerse aquí, los anglos solicitaron al gobierno de los EEUU que Tejas se convirtiera en un estado oficial de la Unión; en 1845 los anglos tuvieron éxito y el gobierno de los EEUU reconoció por primera vez el estado de Tejas. La anexión (o robo, dependiendo de su punto de vista) de Tejas hizo obvio los desacuerdos sobre la frontera entre los países vecinos y entonces empezó la guerra. Ésta terminó en 1848 con el Tratado de Guadalupe-Hidalgo. Según este tratado los estados actuales de California, Arizona, Nuevo México, Utah, Nevada, Colorado, Wyoming, y gran parte de Tejas se convirtieron en parte de los EEUU y quedaron bajo su control. La nueva frontera llegó a representar los resultados de la guerra y el tratado – amargura, división, desigualdad de poder, y neocolonialismo. También por el Tratado de Guadalupe-Hidalgo muchas comunidades que habían estado en México ahora fueron fraccionadas entre los dos países; una familia que antes estaba unida de repente fue extranjera en la casa de sus abuelos en la otra orilla del Río (Allatson 160).

Este conflicto de la frontera también resultó en una población minoritaria nueva para los EEUU – la de los mexicanos e indígenas cuyos hogares antes eran parte de “México” pero fueron convertidos en estadounidenses con su cultura, lengua y sociedad propia. Esta población

ha aumentado aun más en los siglos que siguieron, hasta que hoy en día los hispanohablantes son la minoría más grande de la población del país (Tatum 5). Debido a la inmensidad y complejidad de la comunidad hay muchos términos y categorías para hablar de esta gente; es importante distinguir qué significa cada término y qué connotaciones tiene cada uno. *Hispano/a* es uno de los términos que se usa, sobretodo en la región de Nuevo México, para personas de descendencia española; esta palabra tiene vínculos fuertes con España y el español como idioma, entonces una persona que se identifica como “hispana” hace referencia a su lengua y linaje que viene de España, más que de los indígenas (Allatson 122). *Latino/a* es otra categoría que es más general – una “panethnic identity” – que incluye a cualquier persona con raíces en Latinoamérica, México, o Puerto Rico; como no se refiere a España, es normalmente un término de autocategorización y cuestionamiento de la autoridad del colonialista europeo (Allatson 140-141). *Mexicano/a-americano/a* y *chicano/a* son términos muy parecidos porque los dos refieren a personas con raíces mexicanas en los EEUU, pero “mexicano-americano” es más general, mientras “chicano” tiene connotaciones políticas. Yo voy a usar la palabra “chicano/a” para enfatizar que las personas de que hablo en mi trabajo (Cisneros y sus personajes) tienen raíces en la cultura mexicana y comunican un mensaje político.

El chicanismo, definido como un “ideological force that propelled activism and political art” (Allatson 60), surgió durante el Movimiento Chicano en los años 60-70. El Movimiento Chicano está marcado por su formación de organizaciones e instituciones que se enfocaron en el orgullo y los derechos de los mexicano-americanos – ejemplos existen en una gama, desde programas de radio hasta grupos militantes como los Brown Berets (Allatson 62-65). Parte de este movimiento fue la formación de una identidad colectiva que tiene como base no sólo el lugar de origen en México sino también la doble-conquista y explotación por parte de España y

los EEUU. El término “chicano” se adoptó durante estos años para representar la identidad colectiva del movimiento. Sin embargo, en cualquier intento de crear una identidad colectiva siempre existe el peligro de simplificar distinciones de clase, edad, generación, sexo, sexualidad, género, o la gama de mestizaje de la etnicidad y excluir a algunas voces que son también parte de la comunidad en cuestión y necesitan ser representadas. En este caso, había mucha crítica diciendo que el Movimiento Chicano era demasiado masculinista; excluyó la voz de las mujeres chicanas, viéndolas como un apoyo al esfuerzo de los hombres desde su posición femenina en la cocina.

Como notan las teóricas Pesquera y Segura, las mujeres chicanas experimentan una “triple-opresión” en su posición liminar; ya que son reprimidas a la vez por su etnicidad, clase, y sexo/género por parte de los hombres y mujeres angloamericanos y también por parte de los hombres chicanos (239). Pero Anzaldúa habla de un poder que surge de esta posición; habla de un aspecto “mágico” que tienen las personas que son “mita’ y mita’,” porque ocupar este espacio liminar es poder moverse entre las culturas. Este poder representa un tipo de libertad y agencia, y muchas veces se expresa esta identidad poderosa a través de la literatura porque, como dice la autora y especialista de la literatura chicana contemporánea Tey Diana Rebolledo:

[Writing] forms an explanation of the meaning of existence; it can order chaos, introduce reason into ambiguity, recreate loss, call up the past, and create new models and traditions. In sum it orders existence and creates new worlds. It can denounce injustice and prejudice and may function as a focus for a shared experience. (117)

Entonces, el proceso de escribir ilustra el proceso de crear una identidad; por eso la literatura es clave para entender la experiencia y perspectiva de las mujeres chicanas.

Centro mi proyecto en una voz de la comunidad de autoras chicanas contemporáneas, pero antes de entender los textos recientes, hay que saber un poco de la genealogía de las autoras chicanas para entender de cuál tradición viene esta voz. La tradición oral era el modo de comunicarse para las mujeres que no podían publicar sus ideas en el pasado. En los años del Movimiento Chicano hubo un boom de literatura chicana que se llamó el Renacimiento Chicano; muchos autores y autoras empezaron a escribir, y algunas prensas chicanas hicieron más fácil que los escritores pudieran publicar sus textos (Allatson 66). Esta proliferación de producción literaria por parte de los chicanos y las chicanas continúa hasta hoy en día. En los años más recientes, existe una amplitud de perspectivas y voces chicanas.

A causa de la variedad de las voces y obras chicanas, hay una infinidad de marcos teóricos que se pueden aplicar a la literatura, y a veces es imposible separar una teoría de la otra en el proceso de analizar el texto. Por ejemplo, la teoría del borde y la teoría poscolonial están muy vinculadas en su énfasis en los espacios liminares, porque no se puede hablar de la región del borde sin entrar en el discurso de mecanismos de poder de los opresores/colonialistas. Ambas teorías se enfocan en la multiplicidad de la identidad de la gente que vive bajo varias ideologías (internas y externas) las cuales, a veces, se contradicen. También es casi imposible estudiar un texto que viene de los Borderlands sin una lente posestructural. Al considerar las existencias liminares que representan las chicanas (doblemente excluidas por su raza y sexo), es muy importante reconocer el proceso de deconstrucción que hacen las autoras en sus obras. Este marco teórico sirve junto con los del postcolonialismo y del borde para examinar las dinámicas del poder. El feminismo y los estudios de género sirven también para examinar este asunto del poder.

El feminismo y los estudios de género examinan la construcción social del género y cuestionan las discrepancias de poder en el sistema social del patriarcado. Este asunto es muy relevante en todo el mundo, pero especialmente en las culturas en que existe todavía el machismo, como la mexicana y la chicana. Pero muchas teóricas feministas, como Virginia Woolf y Helene Cixous, dejan afuera de la conversación a las mujeres de clase socioeconómica baja, mujeres de color, y mujeres lesbianas; por eso se habla de múltiples feminismos. Como respuesta a esta multitud de relevantes marcos teóricos, Tey Diana Rebolledo propone un análisis “salpicón” de la literatura chicana: “I am not such a nativist that I believe we can produce a “pure,” “uncontaminated” product or theory. Clearly, in today’s world, with the intermingling of ideologies, languages, and commodities, this is impossible. I believe, however in the *salpicón* analysis of literature: a bit of this, a bit of that” (5). Seguiré este ejemplo salpicón, usando fragmentos de los estudios culturales y los estudios del borde, pensado en el proceso posestructural de la deconstrucción, y refiriendo al sujeto poscolonial; pero sobre todo utilizaré las teorías feministas en mi aproximación al texto, específicamente junto con las teóricas chicanas cuando sea posible.

Como ya he dicho, es imposible hablar de *una* identidad chicana, tanto como no se puede decir que haya *un* feminismo. También, es imposible hablar de *una* voz o *una* autora que represente un tema tan amplio y complejo. Entonces no pretendo decir que el texto con que trabajo sea la representación de “la identidad de las chicanas”, sino que la autora es sólo *una* voz chicana y su trabajo es sólo *un* ejemplo de esta literatura. Dicho esto, *The House on Mango Street* por Sandra Cisneros es un ejemplo muy rico de la literatura chicana por la identidad compleja de la narradora, la “liminarietà” del espacio, y las representaciones de los personajes en el texto.

Sandra Cisneros es una chicana bien reconocida en los EEUU. Sus obras representan varios y mezclados géneros literarios y estilos, y tratan de temas muy relevantes para el Movimiento Chicano y la experiencia de las chicanas – género, lenguaje, conciencia, familia, sexualidad, poder, raza, los bordes, etc. Sus trabajos y temas están sumamente ligados a su experiencia personal y simultáneamente son pertinentes a una gran audiencia. Dice la profesora Carmen Haydée Rivera, especialista en Contemporary U.S. Latino/a Literature: “Cisneros began to focus her efforts on defining a new cultural and social space that reflects a growing awareness of her own voice and concerns” (7); como sugiere esta cita, mucha de su inspiración viene de su propia identidad y experiencia. Sin embargo, *The House on Mango Street* ha sido traducido a doce idiomas y se vendieron más de dos millones de copias desde su publicación en 1984 (Rivera 29); este hecho sugiere que es un texto que se puede relacionar con las vidas de mucha gente.

Esta doble representación – de la autora misma y de una gran audiencia – es una parte fundamental en el libro. Dice Cisneros en la introducción:

When I began *The House on Mango Street*, I thought I was writing a memoir. By the time I finished it, my memoir was no longer memoir, no longer autobiographical. It had evolved into a collective story peopled with several lives from my past and present, placed in one fictional time and neighborhood. (xii)

Entonces esta obra intentó ser una historia pertinente para hablar de la experiencia de muchas personas y una historia sumamente personal al mismo tiempo. Termina su introducción diciendo al lector, “*You are Esperanza [la narradora]. You cannot forget who you are*” (xx). Esta declaración, dirigida a la audiencia, rompe el borde entre la autora y la lectora, y desdibuja la línea de categorías de género literario. En esta complejidad reside el valor de estudiar el libro

The House on Mango Street. Después de aproximarme a este texto con las teorías feministas y el sujeto poscolonial en mente, yo argumento que en *The House on Mango Street* Cisneros presenta un espacio liminar de donde surge una revisión de las imágenes de las mujeres chicanas; esta reescritura, a través de la voz de la narradora y sus interpretaciones de las mujeres ficticias de su comunidad, es una manera de descolonizar y revalorizar la subjetividad de las chicanas y los espacios liminares en el mundo real.

Para empezar, examinaré algunos aspectos formales de la novela, y después seguiré con un análisis de la representación de los espacios y las figuras de mujeres en la novela. El primer aspecto de este texto que me llamó la atención fue el idioma; aunque Sandra Cisneros se identifica como chicana, viene de una familia recién inmigrada de México y participó en el Movimiento Chicano, *The House on Mango Street* está escrito en inglés con sólo unas diez palabras de español en total. Como el lenguaje ha sido un enfoque en los estudios culturales y el estudio particular de los textos chicanos desde el Renacimiento Chicano, me preguntaba por qué lo escribió así la autora.

En el contexto del Movimiento Chicano, una de las metas de la literatura chicana era crear una identidad unificada para servir como fuente de orgullo para la población. Paul Allatson identifica dos características de las obras del Renacimiento Chicano: un rechazo de la asimilación y aculturación, y una revalorización de la cultura mexicana (66). Tradicionalmente, el uso del español o idiomas híbridos fronterizos ha tomado gran parte en la unificación de identidad, el orgullo cultural, y el rechazo de la cultura dominante de los EEUU. De allí ha surgido la idea de que la influencia lingüística del español es parte inseparable de la identidad chicana. Anzaldúa por ejemplo ha dicho, “I am my language. Until I can take pride in my language, I cannot take pride in myself” (81); y ha definido Chicano Spanish, como su lenguaje

de orgullo, diciendo que es “a border tongue which is developed naturally...un lenguaje que corresponde a un modo de vivir. Chicano Spanish is not incorrect, it is a living language” (77). Pero Cisneros, aunque es parte de este grupo de autores chicanos, ni escribe este libro en español mexicano ni en español “agringado”. Hay muchas maneras posibles en que podemos interpretar la ausencia de este aspecto de la identidad en el texto; puede ser que el inglés sea el idioma más cómodo para la autora como individuo; puede indicar que su audiencia preferida sean los anglo-americanos o los chicanos de la tercera, cuarta, o quinta generación quienes hablan inglés como idioma principal; puede ser que el privilegiar lo lingüístico-hispano no es parte tan grande del proyecto de Cisneros como ha sido para autoras como Anzaldúa; o puede indicar que el español sigue siendo desvalorizado y silenciado en los EEUU.

Sea cual sea la explicación verdadera, lo importante es saber que Cisneros no lo escribió así por casualidad; ella muestra que está muy consciente de la importancia del lenguaje. El capítulo “No Speak English” ilustra la tristeza y dificultad que tiene una mujer recién llegada desde México que no habla inglés. Esta mujer extraña mucho a su país y su cultura, y el español para ella representa esta parte de su identidad; entonces, está muy desesperada cuando su niño empieza a hablar inglés, distanciándose de la identidad de su madre: “No speak English, she says to the child who is singing in the language that sounds like tin. No speak English, no speak English, no speak English, and bubbles into tears” (Cisneros 98). En esta escena, Cisneros refleja la importancia que tiene el idioma en la experiencia de sus personajes, aunque el texto mismo está casi totalmente en inglés. Entonces, *The House on Mango Street* explora varios aspectos de la experiencia chicana sin usar mucho el español. Vale la pena notar este hecho porque demuestra una reformulación del concepto de identidad: sugiere que no es necesario hablar español para ser chicano/a porque la identidad no es tan sencilla. Como nota Rivera, aunque es

muy importante, “language cannot be seen as the only unifying force and cultural indicator of identity” (9). De la misma manera, aunque el idioma es un elemento importante del texto, no es el único.

También una parte de la forma del texto, los elementos del género literario de *The House on Mango Street*, nos presenta con otro borde que problematiza Cisneros. Rivera explica:

The House on Mango Street initially posed a problem for critics and their reviews. Considerable debate arose regarding literary format: what *is* this work? Did Cisneros write a novel, a collection of short stories, or random sketches? Is it autobiographical, semi-autobiographical, or entirely fictional? What reading audience was the author aiming for: children, teens, university students, adults, or parents? (29)

Entonces, Cisneros escribe en un área gris entre los géneros literarios establecidos. El texto ha sido llamado novela, colección de cuentos, y una variación del *Bildungsroman*. Pero también tiene un elemento lírico en el tono que lo vincula con la poesía, aunque parece ser prosa también. Además algunos críticos han dicho que se lo puede considerar como una forma de testimonio de la situación y opresión de la población chicana. También hay elementos autobiográficos porque Cisneros empezó a escribir con intentos de crear una memoria (Cisneros xi). Ellen McCracken sugiere que es “a hybrid genre midway between the novel and the short story” (64). Entonces, aun antes de leer las palabras que lo componen, el lector puede ver cómo este texto representa la liminariedad. En su teoría, Rebolledo sugiere que esta técnica – usar el mestizaje de géneros literarios para representar un mestizaje de feminismos y culturas – es común entre autoras chicanas como un “creative/critical praxis” (6). Si consideramos que los géneros literarios representan otro tipo de borde en el mundo, veríamos que Cisneros usa la forma de su texto,

cayendo en el área gris entre las categorías, para problematizar la codificación de género y representar un espacio textual liminar.

Hasta ahora hemos visto como Cisneros ha manejado los bordes lingüísticos y los de los géneros literarios, situando al lector en un espacio liminar textual a través del manejo de la forma del texto. Entrando en *The House on Mango Street*, el primer capítulo, nos sitúa aun más en la liminariedad en términos del espacio físico de la historia. La mirada del lector es dirigida primero al espacio de Mango Street, llamando la atención sobre la importancia de este aspecto del texto. Las primeras oraciones dicen, “We didn’t always live on Mango Street. Before that we lived on Loomis on the third floor, and before that we lived on Keeler. Before Keeler it was Paulina, and before that I can’t remember” (Cisneros 3). Esta introducción *no* sitúa al lector en un espacio fijo, sino que en una serie de lugares, una evolución de casas. Tampoco es la casa en la calle Mango un destino. Está decrepita y en el proceso de deconstruirse:

It’s small and red with tight steps in front and windows so small you’d think they were holding their breath. Bricks are crumbling in places, and the front door is so swollen you have to push hard to get in. There is no front yard, only four little elms the city planted by the curb...Everybody has to share a bedroom. (Cisneros 5)

Como muestra esta descripción, la casa de la narradora no es un espacio ideal ni es un espacio bien establecido; al contrario es un espacio transitorio, un paso en el viaje, un momento en un proceso, y los padres de la narradora dicen lo mismo: “For the time being...Temporary” (Cisneros 6). Por estas características de la casa en la calle Mango, propongo que la historia ocurre en un espacio liminar.

Situada en este espacio liminar está la narradora – Esperanza. Nos habla de su identidad en el capítulo “My Name”:

In English my name means hope. In Spanish it means too many letters. It means sadness, it means waiting...It was my great-grandmother's name too...My great-grandmother. I would've liked to have known her, a wild horse of a woman, so wild she wouldn't marry. Until my great-grandfather threw a sack over her head and carried her off. Just like that...And the story goes she never forgave him. She looked out the window her whole life, the way so many women sit their sadness on an elbow. I wonder if she made the best with what she got or was she sorry because she couldn't be all the things she wanted to be. Esperanza. I have inherited her name, but I don't want to inherit her place by the window...I am always Esperanza. I would like to baptize myself under a new name, a name more like the real me, the one nobody sees. Esperanza as Lisandra or Maritza or Zeze the X. Yes. Something like Zeze the X will do. (Cisneros 11-13)

En esta cita vemos que Esperanza está en un espacio liminar en la intersección del pasado y el futuro, español e inglés, la cultura de su bisabuela y la de la América contemporánea. Esperanza, como mujer chicana, experimenta la triple opresión de su posición, una intersección que representa otro tipo de liminariedad experimentado por las mujeres chicanas. Esperanza está muy consciente del aspecto negativo y opresivo de su lugar histórico-social, y llama la atención a este aspecto con sus referencias a la tristeza: “[Esperanza] means sadness, it means waiting...[looking] out the window her whole life, the way so many women sit their sadness on an elbow.” Por eso, Esperanza quiere un nombre nuevo, un nombre que no se vincule con ninguna cultura. Pero, su nombre es Esperanza, y hay esperanza desde su posición liminar. La narradora observa y critica las imágenes de mujeres que la rodean en su comunidad en Mango Street y empieza a reescribir esta imagen a través de *su* identidad.

Según el ensayo feminista *The Madwoman in the Attic* de Sandra Gilbert y Susan Gubar:

Before the woman writer can journey through the looking glass toward literary autonomy...she must come to terms with the images on the surface of the glass, with, that is, those mythic masks male artists have fastened over her human face both to lessen their dread of her “inconstancy” and by identifying her with the “eternal types” they have themselves invented to possess her more thoroughly. Specifically...a woman writer must examine, assimilate, and transcend the extreme images of “angel” and “monster” which male authors have generated for her. (812)

Si aplicamos esta idea a la situación específica de las mujeres chicanas, vemos que hay muchas imágenes establecidas que las han encarcelado a través de la historia. Anzaldúa comenta que cada mujer chicana ha tenido que, en algún momento de su vida, romper la tradición que le ha dicho, “No seas habladora, hocicona, repelona, chismosa, etc.” (76). Estas restricciones y límites han silenciado a muchas mujeres chicanas y les han impuesto una imagen restringida.

Este silencio impuesto en la mujer chicana existe en parte porque los hombres han tenido voz literaria por muchos años y frecuentemente pretenden hablar por toda la comunidad chicana. Un ejemplo clave de eso se ve en un poema escrito por Rodolfo “Corky” Gonzales. El poema épico *I Am Joaquín* fue publicado en 1967, durante el Movimiento Chicano, y ganó mucha fama rápidamente porque supuestamente encarnaba el espíritu de las políticas del Movimiento y expresaba el orgullo y deseo de unir la Raza (Tatum 71). Sin embargo, este poema casi ignora la existencia de las mujeres en la comunidad chicana; sólo las menciona dos veces, y las dos son referencias a mujeres con rebozos negros de luto por sus hijos o maridos (Gonzales 213, 219). Entonces esta poema desvaloriza a la mujer chicana en sí, mencionándola sólo relacionada con el hombre.

Otras imágenes de las mujeres chicanas en la literatura también les han robado su subjetividad. Por ejemplo, en 1850 Lewis H. Garrard (y otros escritores estadounidenses)

“exotizaron” a las mujeres mexicanas, hablando sólo de sus apariencias, ropa, y sexualidad: “dark-eyes señoras”, “magically brilliant eyes”, “such a grace, and so expressive an eye, so musical a tongue, and so handsome a face, that it is impossible to refuse” (Mirandé y Enríquez 143). En esta descripción, la mujer es casi una sirena más que un ser humano, y todo su valor depende en su belleza física. Saltando a los textos del Renacimiento Chicano en los años 70 – de Villarreal, Villaseñor y Vásquez, por ejemplo – la mujer o es prostituta o su lugar es en la cocina para apoyar a sus hombres valientes (Mirandé y Enríquez 160-162).

Las mujeres chicanas también son representadas en los cuentos tradicionales. Según Rebolledo, éstas sirven como “a collective symbolic code that identifies how we should live...role models” (49). Entonces investigar las mujeres arquetípicas nos da una mirada a las presiones sociales de la cultura chicana. La figura religiosa de la Virgen de Guadalupe enfatiza las obligaciones morales de las mujeres y celebra atributos pasivos, como la obediencia y castidad (Rebolledo 52-53). Figuras míticas como La Malinche y La Llorona han sido sumamente negativas en el pasado, diciendo que las mujeres son pérfidas, poco confiables, y peligrosas (Rebolledo 62). Aquí vemos explícitamente las “mythic masks” de “ángel” y “monstruo” de que hablaron Gilbert y Gubar – los “eternal types” que silencian a las mujeres. Éste es el silencio y la negación de subjetividad que las autoras chicanas han intentado de romper. En los años 80, muchas autoras chicanas empezaron a imaginar mujeres complicadas en sus cuentos, las cuales rompieron el paradigma Virgen/Malinche que permea la cultura chicana (Aldama 135). Las escritoras empezaron a revisar las imágenes femeninas de los cuentos folklóricos e ilustrarlas en una nueva luz como una manera de romper el silencio y tomar el poder de autorrepresentación.

Aunque Cisneros no menciona explícitamente a las figuras de la Virgen o la Malinche, sí revisa figuras folklóricas por medio de menciones a las princesas de los cuentos de hadas. Hay en este libro varias referencias a mujeres de la comunidad comparadas con figuras de cuentos de hadas – Cenicienta, Rapunzel, y cualquier otra princesa pasiva que está esperando a un “Prince Charming” (47, 99, 32). La referencia a Cenicienta está en “The Family of Little Feet”. En este capítulo, Esperanza y sus amigas caminan por el barrio llevando tacones, diciendo: “Hurray! Today we are Cinderella because our feet fit exactly...But the truth is it is scary to look down at your foot that is no longer yours and see a long long leg” (Cisneros 47). Esta cita revela que las niñas quieren imitar el modelo de Cenicienta, pero simultáneamente tienen miedo de hacerlo porque los pies no les pertenecen cuando son princesas; son, de hecho, símbolos culturales de la sexualidad femenina controlada por los hombres. Cuando el dueño de la tienda las ve, dice: “Them are dangerous...You girls too young to be wearing shoes like that. Take them shoes off before I call the cops” (Cisneros 48). Este intento de mandar que las niñas no exhiban su sexualidad puede ser con intenciones de protegerlas, pero de todos modos es una manera de controlar su autoexpresión. Inmediatamente después, un joven les dice, “Ladies, lead me to heaven” (Cisneros 48), lo cual es un comentario inocente, pero indicativo del tipo de reacción y juicio que reciben de los hombres. Menos inocente es la reacción del “bum man” que las llama “pretty girl” y les ofrece un dólar por un beso (Cisneros 50). Después de todos estos encuentros Esperanza dice: “We are tired of being beautiful. Lucy hides the lemon shoes and the red shoes...under a powerful bushel basket on the back porch, until one Tuesday her mother, who is very clean, throws them away. But no one complains” (Cisneros 50). Las amigas ya no quieren ser objetos de deseo, rechazan la imagen de Cenicienta y la conclusión de “happily ever after”.

Esperanza rechaza también la referencia a Rapunzel que vemos en el capítulo “Rafaela Who Drinks Coconut and Papaya Juice on Tuesdays”. En este cuento, el esposo de Rafaela encierra a su esposa en casa cada martes porque tiene miedo de que Rafaela salga mientras él está trabajando; por eso: “Rafaela leans out the window and leans on her elbow and dreams her hair is like Rapunzel’s. On the corner there is music from the bar, and Rafaela wishes she could go there and dance before she gets old” (Cisneros 99-100). Esperanza ve esta ventana como la de su bisabuela, como un símbolo de la tristeza de la vida de una mujer que espera en vez de actuar. Otra vez, Esperanza vincula la imagen de la princesa con la falta de agencia, diciendo: “And always there is someone offering sweeter drinks, someone promising to keep them on a silver string” (Cisneros 100). También se presenta la figura de Marin quien, aunque no está asociada explícitamente con una princesa, está “waiting for a car to stop, a star to fall, someone to change her life” (Cisneros 32). En este momento Rapunzel-Rafaela y la princesa Marin son mujeres pasivas, esperando un cambio fuera de su control que será provocado por un hombre. En esta crítica se refleja el comentario sobre la existencia estática de las mujeres de la feminista Tillie Olsen en su ensayo “Silences” que cito: “man does, woman is” (81). Pero Cisneros, a través de su narradora, critica esta idea y rechaza este mito.

Cisneros reescribe estas imágenes de mujeres de cuentos de hadas de una manera que revela la falta de poder y pasividad que implican; pero no nos deja con sólo críticas, sino que propone una figura arquetípica alternativa (también reescrita): la bruja. Desde siempre la bruja ha representado a una mujer poderosa y peligrosa, pero no tiene que ser necesariamente mala.

Rebolledo explica esta figura, diciendo:

As do most complex symbols, the curandera / bruja encodes both positive and negative attributes...in general, the curandera...is the positive side – a woman whose life is devoted to healing, curing, helping...The other side, the bruja, is more problematical for the writers because

the curandera is always also the witch; that is, she has the power to become one, but she may never choose to do so. (83)

Entonces la figura de la curandera/bruja representa la supuesta estructura “binaria” de la mujer, y ha sido vista como un peligro por su poder. Pero desde los años 80, muchas autoras empezaron a revalorizar esta figura, incluyéndola en sus cuentos de una manera que enfatiza su poder positivamente. Estas “reescritoras” utilizaron una idea que hoy en día asociamos con el poscolonialismo y posestructuralismo, la idea de abrazar una identidad múltiple e híbrida, que es la idea del sujeto poscolonial (Klages 159). En el caso de la figura de la bruja, esta idea significa aceptar cada aspecto de una mujer, lo tradicionalmente llamado “positivo” tanto como lo “negativo” (Rebolledo 94).

Esta revalorización de la curandera/bruja está presente en *The House on Mango Street*, y las figuras nos dan un ejemplo de la reescritura literaria de la representación de las mujeres chicanas. Casi al final del libro llegan las brujas:

They came with the wind that blows in August, thin as a spider web and barely noticed. Three who did not seem to be related to anything but the moon. One with laughter like tin and one with eyes of a cat and one with hands like porcelain. The aunts, the three sisters, *las comadres*, they said”. (Cisneros 126)

Esta descripción misteriosa, su relación con la muerte de un bebé (como una escena invertida de la navidad), su predicción del tiempo, y su insistencia en que el deseo de Esperanza se realizará, vinculan a estas personas con el poder mágico de lo sobrenatural. Estas curanderas/brujas le dicen a Esperanza: “When you leave you must remember to come back for the others. A circle, understand? You will always be Esperanza. You will always be Mango Street. You can’t erase

what you know. You can't forget who you are... You must remember to come back. For the ones who cannot leave as easily as you" (Cisneros 129) y desaparecen.

Estas mujeres tienen agencia, toman acciones, y poseen mucho conocimiento. Su poder las hace figuras mucho más admirables que las imágenes de princesas criticadas por Esperanza en los cuentos anteriores. Además, las curanderas/brujas representan una identidad híbrida y una subjetividad poscolonial por su posición liminar entre lo seguro y lo misterioso, y entre lo bueno y lo malo. Entonces, a través de esta presentación de la figura de la curandera/bruja, Cisneros está rompiendo el silencio literario que ha rodeado las experiencias chicanas, revisando las imágenes antiguas de estas mujeres, y proponiendo una imagen alternativa para el futuro, que valoriza la hibridez y la liminariedad.

La narradora también es parte de este proyecto de reescritura. En un elemento de metaficción, Esperanza refleja las acciones de Cisneros, también criticando las imágenes de las mujeres que la rodean en su comunidad e imaginando nuevas posibilidades a través de su propia formación de identidad. Ya hemos visto la crítica de Rafaela y Marin por esperar en vez de actuar; también critica a varias otras mujeres, pero el ejemplo más fuerte y claro se ve en el personaje de Sally. Ella es definida por su belleza física:

Sally is the girl with eyes like Egypt and nylons the color of smoke. The boys at school think she's beautiful because her hair is shiny black like raven feathers and when she laughs, she flicks her hair back like a satin shawl over her shoulders and laughs. (Cisneros 101)

Aquí, mirando a través de la perspectiva de "the boys at school", vemos no sólo el énfasis en su belleza sino también en un elemento exótico. Esperanza, al comienzo, está fascinada por Sally y su expresión de la sexualidad. Pero la historia de Sally se complica cuando aprendemos que su padre abusa de ella. Este abuso está sumamente vinculado a las percepciones y al control de las mujeres en el patriarcado chicano, como explica Sally: "He thinks I'm going to run away like his

sisters who made the family ashamed. Just because I'm a daughter" (Cisneros 114). Vemos en esta actitud del padre la influencia de la imagen binaria de la mujer (o es virgen o es prostituta), y una crítica hacia los hombres por propagar esta imagen.

Sin embargo, aunque Esperanza muestra simpatía y compasión para su amiga y no le echa la culpa por su situación abusiva, hay una crítica fuerte en "Red Clowns". Esperanza empieza este capítulo después de ser violada. Sus primeras palabras son: "Sally, you lied," y el resto del relato enfatiza este sentido de traición aun más que la violencia física que sufrió. Esperanza se siente desilusionada cuando, después de imitar a la amiga que tanto admiraba, tiene esta experiencia tan horrible; se da cuenta de que Sally perpetuaba mentiras sobre la experiencia de una mujer chicana como han hecho todos los mitos y representaciones de las chicanas del pasado. Dice Esperanza: "Please don't make me tell it all. Why did you leave me all alone? I waited my whole life. You're a liar. They all lied. All the books and magazines, everything that told it wrong" (Cisneros 123). Aunque dice que no quiere contar todo, lo cuenta, y de esta manera la narración de Esperanza rompe el silencio y revela las mentiras perpetuadas por todas las representaciones de mujeres que "told it wrong".

Sally, al contrario, no rompe el silencio y no escapa de su posición de triple opresión. Sale del control de su padre, pero sólo cuando se casa con un "marshmallow salesman", un nuevo hombre que la controla: "[Sally] sits at home because she is afraid to go outside without his permission...She likes looking at the walls, at how neatly their corners meet, the linoleum roses on the floor, the ceiling smooth as a wedding cake" (Cisneros 125). Vemos aquí una crítica sutil del intento de Sally de escapar de su situación por medio del matrimonio. El pastel de boda se convirtió en una nueva cárcel. Sin embargo, es importante notar que las críticas que hace

Esperanza son compasivas; no es una crítica de Sally o Rafaela en sí mismas, sino una crítica del sistema de triple opresión que las limita a estas pocas posibilidades.

Entonces, después de observar a todas las mujeres en su comunidad y experimentar los atroces resultados de las mentiras, Esperanza decide romper el silencio y revisar los falsos mitos. Después de esta decisión vienen las tres brujas, diciendo: “Esperanza... a good good name... She’s special. Yes, she’ll go very far,” (Cisneros 127-128); y aprendemos que su poder especial viene de la creatividad cuando Esperanza dice: “I like to tell stories. I tell them inside my head... I make a story for my life, for each step my brown shoe takes” (Cisneros 133) y después empieza a reescribir su historia desde las primeras oraciones del primer capítulo: “We didn’t always live on Mango Street...” (Cisneros 134). Entonces, Esperanza tiene el poder de revisar y reescribir las imágenes falsas que han encarcelado a las mujeres chicanas por tanto tiempo; y lo hace por todas las mujeres de su comunidad: “For the ones I left behind. For the ones who cannot out” (Cisneros 134).

Este tema de romper el silencio y dar voz a las mujeres para afirmar su existencia y valor es central en los argumentos feministas. Aunque hoy en día quizá se puede argumentar que existe una voz de la mujer chicana en el mundo, hay que recordar que cuando se publicó esta novela (a mediados de los 80) todavía no había muchas autoras chicanas con obras publicadas. Realmente, este libro representa uno de los primeros textos escritos por una mujer chicana, publicado y distribuido a una audiencia amplia (Rivera 6). También, Rebolledo observa:

For women growing up in a culture that taught them that to survive, you should not speak out, and that your loyalty was to your family and the collectivity, not to yourself as an individual, writing is a subversive act. (x)

Entonces el acto de escribir siempre es central en la autoafirmación de las mujeres, y les da una oportunidad de reescribir los mitos dañinos para las otras mujeres de su comunidad chicana.

Para Esperanza, el proceso de observar y criticar las posiciones y experiencias de las mujeres de su comunidad combinado con sus habilidades como escritora le permite ganar el poder de definir su propia voz e identidad desde su lugar en la liminariedad. Como explica Eysturoy:

By assuming the role of the narrator/protagonist, the female "I" becomes the conscious subject of her own...story who, through the act of narrating, actively participates in the process of her own self-formation. When the female "I" takes on narrative authority, she gains authority over her own life and her own story, an act which in and of itself subverts patriarchal confinement of the female self. (86)

Cuando Esperanza interpreta y cuestiona su contexto sociocultural, ella toma agencia en la definición de su propia identidad cultural y de género, porque no es suficiente sólo criticar o rechazar los límites patriarcales; hay que imaginar y crear nuevas posibilidades también. Por eso es muy importante volver a la identidad personal de Esperanza como narradora y escritora.

Para Esperanza, narrar su vida por medio de la creación de cuentos es una manera de establecer su propia identidad, lidiar con sus circunstancias, y manejar su subjetividad. Dice:

I put it down on paper and then the ghost does not ache so much. I write it down and Mango says goodbye sometimes. She does not hold me with both arms. She sets me free. One day I will pack my bags of books and paper. One day I will say goodbye to Mango. I am too strong for her to keep me here forever. One day I will go away. Friends and neighbors will say, What happened to that Esperanza? Where did she go with all those books and paper? Why did she march so far away?

They will not know I have gone away to come back. For the ones I left behind. For the ones who cannot out. (Cisneros 134)

Para Esperanza, escribir es un acto catártico que resulta en alivio y liberación. A través de su creatividad, la narradora es libre de reescribir su identidad como mujer chicana. Pero, como sugiere la forma cíclica del texto, la conclusión es un nuevo comienzo de la imaginación de la narradora. También es importante notar que Esperanza no rechaza completamente su casa en la calle Mango. Aunque imagina su salida de este espacio, también reconoce que va a regresar; no se escapa para siempre porque dice: “I have gone away to come back”. Esta cita muestra una nueva aceptación de la posición liminar que ocupa. Es desde este área gris que tiene la libertad de reescribir su propia historia y las de otras.

Al comienzo de la historia, vimos como Esperanza experimenta la dificultad de su situación. Dice que su nombre en español “means sadness, it means waiting”, pero empieza el capítulo con el hecho de que en inglés, “esperanza” se traduce como “hope”. Esta diferencia entre los idiomas muestra cómo puede heredar esta identidad de tristeza pasada y rechazar la posición al lado de la ventana para transformar el nombre en algo más positivo. Entonces, Cisneros sutilmente nos llama la atención sobre la flexibilidad de identidad que deriva de esta posición liminar – el aspecto “mágico” del que hablaba Anzaldúa. La narradora simultáneamente pertenece a la cultura mexicana y la cultura americana, al español y al inglés, al pasado y al futuro; esta multiplicidad de identidades le da la libertad de escoger su ideología y/o crear nuevas ideologías. En suma, le da el poder representado en la figura de la bruja, el poder del sujeto poscolonial. Esperanza, como niña, no reconoce este poder al comienzo de la narración cuando habla de la tristeza de su identidad; pero al final Esperanza empieza a aceptar y valorar su posición en el espacio liminar.

También, va reconociendo poco a poco el valor del espacio liminar en sí. Al comienzo, tampoco reconoce ningún valor en el lugar físico en que vive. Para ella la casa decrepita no es suficiente ni fácil de ocupar; al contrario, ella la percibe como un marco de pobreza y vergüenza. Expresa el deseo de vivir en una casa mejor: “I had to have a house. A real house. One I could point to. But this isn’t it. The house on Mango Street isn’t it” (Cisneros 6). Para la narradora al comienzo de la historia, el espacio liminar de su casa en la calle Mango indica la falta de valor. Muchos críticos han leído la casa de la misma manera. Por ejemplo, Eysturoy y McCracken se enfocan en la imagen de la casa y el barrio como un símbolo de la condición socioeconómica de Esperanza y las dificultades para la población chicana por la falta de poder económico, oportunidad, y dignidad. Por un lado estoy de acuerdo con este análisis porque la opresión económica es un asunto muy relevante en las vidas de muchos chicanos; pero también sugiero que, como vimos en el doble significado de su nombre, hay un valor en el espacio físico liminar que va reconociendo la narradora. Varias personas le han dicho que nunca podrá dejar sus raíces liminares: siempre será Esperanza con raíces en la calle Mango. En una conversación con su amiga, Alicia, vemos esta aserción más desarrollada:

[Dice Alicia] Like it or not you are Mango Street, and one day you’ll come back too. [Dice Esperanza] Not me. Not until somebody makes it better. [Alicia dice] Who’s going to do it? The mayor? [Y Esperanza reflexiona] And the thought of the mayor coming to Mango Street makes me laugh out loud. Who’s going to do it? Not the mayor. (Cisneros 131)

Esta conversación representa un cambio de perspectiva para Esperanza. Empieza a entender que tendrá sus raíces en el espacio liminar de su comunidad en Mango Street para siempre; y

empieza a sentir su responsabilidad para mejorar la situación a través de sus habilidades como escritora.

A finales del libro, entonces, Esperanza todavía sueña tener una casa diferente, pero no rechaza completamente su casa en la calle Mango. La llama “the house I belong but do not belong to” (Cisneros 134), y describe su casa deseada de una manera que indica que lo importante no es el aspecto de la casa sino que sea completamente suya:

Not a flat. Not an apartment in back. Not a man’s house. Not a daddy’s. A house all my own. With my porch and my pillow, my pretty purple petunias. My books and my stories. My two shoes waiting beside the bed. Nobody to shake a stick at. Nobody’s garbage to pick up after. Only a house quiet as snow, a space for myself to go, clean as paper before the poem. (Cisneros 132)

Aquí, Esperanza expresa su deseo de salir del patriarcado dominante para tener su propio espacio. Su símil de un espacio que sea como un papel indica un deseo a tener un espacio abierto para expresar su creatividad y su voz. Quiere un espacio como el cuarto propio de que habla Virginia Woolf.

Aunque Esperanza no ha tenido un “room of one’s own”, ha conocido a varias mujeres que forman una comunidad que apoya la expresión creativa: Minerva escribe poemas, la mamá con su ópera, Tía Guadalupe quien escucha los poemas de Esperanza, y Ruthie quien baila, canta, y habla de libros con ella (Cisneros 106, 111, 73-75, 85-86). Mostrando que las mujeres logran expresar su creatividad sin un cuarto privado, Cisneros simultáneamente apoya y cuestiona las ideas de las anglofeministas. Para muchas mujeres de la clase baja o de una etnicidad minoritaria, no es económicamente posible tener un espacio privado para expresar su creatividad. Tienen que hacerlo de otras maneras y en otros espacios, la cocina por ejemplo.

Un lugar de alimento y cuidado, la cocina tiene dos connotaciones en términos de la imagen de la mujer. Por un lado, la cocina puede representar la cárcel doméstica en que existe la condena de que debe ser el “Angel of the House”. Por otro, puede representar un espacio de poder para las mujeres, donde tienen el control y la libertad de crear. El acto de cocinar y el espacio de la cocina están presentes en muchos cuentos escritos por chicanas, y muchas veces sirve como una representación de la creatividad, el trabajo, la sexualidad, y el “spiritual and cultural hunger” de las mujeres (Rebolledo 133). Además hay vínculos fuertes entre el acto de cocinar y la literatura chicana – los dos vienen de una tradición oral entre distintas generaciones de mujeres (leyendas o recetas), son maneras de expresar su creatividad individual dentro de una fórmula ya establecida, y producen algo que alimenta el alma de la gente. Considerar este espacio femenino como algo positivo es una manera de revalorizarlo. En el cuento de Cisneros, el personaje de la mamá es clave para entender esta revalorización de la cocina.

La madre es siempre asociada con la cocina. La narradora la describe en términos de su cabello y el espacio doméstico:

My mother’s hair...sweet to put your nose into when she is holding you, holding you and you feel safe, is the warm smell of bread before you bake it, is the smell when she makes room for you on her side of the bed still warm with her skin, and you sleep near her, the rain outside falling and Papa snoring. The snoring, the rain, and Mama’s hair that smells like bread. (Cisneros 8)

Esta introducción enfatiza la feminidad de la madre a través de su cabello (un símbolo clásico de la feminidad) y su ocupación de los espacios domésticos (la cocina y el dormitorio). Esta representación podría señalar que la mamá es una mujer víctima del sistema patriarcal, pero su descripción en “Smart Cookie” sugiere otra posibilidad. En este capítulo, la narradora nos explica que su mamá tiene muchos talentos: habla dos lenguas, canta ópera, sabe arreglar un

televisor, dibuja, cose, y cocina. La madre tiene múltiples modos de expresarse, y está cantando y cocinando cuando le dice a su hija: “I could’ve been somebody, you know? Esperanza, you go to school” (Cisneros 112). En esta escena, entonces, la cocina no es tanto una cárcel como un espacio en que la mamá puede tener voz y animar a Esperanza a buscar un mejor espacio creativo para lograr lo que ella no pudo.

De esta manera, Cisneros ha redefinido los sitios que ocupa Esperanza como espacios potentes de creatividad y resistencia para las mujeres chicanas. Entonces, aunque Esperanza nunca pueda escapar de su pasado o de la tradición que la ha formado, esto no es un problema. Como un sujeto poscolonial con una identidad mestiza, Esperanza puede abrazar la liminariedad de su posición, aceptando lo “negativo” tanto como lo “positivo”, lo norteamericano tanto como lo mexicano, el pasado tanto como el futuro. Como autora, Esperanza tiene el poder de reescribir las imágenes de las mujeres chicanas, rompiendo el silencio y echando por tierra las mentiras, porque el acto de escribir puede “call up the past”, “create new models and traditions”, “denounce injustice and prejudice” y “function as a focus for a shared experience” (Rebolledo 117).

Esta experiencia compartida es clave para Cisneros y Esperanza. Cisneros dice que sus personajes son aglomeraciones de muchas personas de sus comunidades, y es muy importante la comunidad creativa de las chicanas (Rivera 36). Esperanza, como una representación de “la autora chicana” que refleja el proyecto de Cisneros, no podría escribir desde su posición liminar si no existiera la comunidad de Minerva, la tía Guadalupe, Ruthie, y la mamá apoyando su expresión creativa, y concluye el libro pensando en el resto de las mujeres chicanas: “For the ones I left behind. For the ones who cannot out” (Cisneros 134). Llamando la atención sobre esta comunidad enfatiza la idea de una experiencia compartida y alude a una identidad colectiva –

que fue el objetivo del Movimiento Chicano. Entonces aquí Cisneros deconstruye las representaciones falsas de las mujeres chicanas perpetuadas por el Movimiento Chicano y propone una experiencia alternativa para unificarlas, una experiencia centrada en la creatividad. A través de su creatividad, Esperanza puede “crear mundos nuevos” y resignificar su posición en los espacios liminares de Mango Street. Entonces, interpretando la historia de Esperanza, la escritora, con una lente feminista y el sujeto poscolonial en mente, vemos la reescritura de la imagen de las mujeres chicanas y la revalorización de los espacios liminares. De esta manera, Cisneros está llamando a la gente del mundo real a imitar el ejemplo de Esperanza y reescribir la imagen de la chicana de una manera que les dé voz y agencia a ellas mismas.

Obras citadas

Aldama, Frederick Luis. *A User's Guide to Postcolonial and Latino Borderland Fiction*. Austin: University of Texas Press, 2009. Print.

Allatson, Paul. *Key Terms in Latino/a Cultural and Literary Studies*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007. Print.

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. 3rd ed. San Francisco: Aunt Lute Books, 2007. Print.

Cisneros, Sandra. *The House on Mango Street*. 1984. New York: Knopf, 2006. Print.

De Jesús Hernández-Gutiérrez, Manuel and David William Foster, eds. *Literatura chicana, 1965-1995: An Anthology in Spanish, English, and Caló*. New York: Garland Publishing, 1997. Print.

Del Castillo, Adelaida R. "Gender and its Discontinuities in Male/Female Domestic Relations: Mexicans in Cross-Cultural Context." *Chicanas/Chicanos at the Crossroads: Social, Economic, and Political Change*. Ed. David R. Maciel and Isidro D. Ortiz. Tucson: University of Arizona Press, 1996. 207-230. Print.

Eysturoy, Annie O. *Daughters of Self-Creation: The Contemporary Chicana Novel*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1996. Print.

García, John A. "The Chicano Movement: Its Legacy for Politics and Policy." *Chicanas/Chicanos at the Crossroads: Social, Economic, and Political Change*. Eds. David R. Maciel and Isidro D. Ortiz. Tucson: University of Arizona Press, 1996. 83-107. Print.

- Gilbert, Sandra and Susan Gubar. "The Madwoman in the Attic." *Literary Theory: An Anthology*. 2nd ed. Ed. Julie Rivkin and Michael Ryan. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2004. 812-825. Print.
- Gonzales, Rodolfo. "I Am Joaquín." *Literatura chicana, 1965-1995: An Anthology in Spanish, English, and Caló*. Eds. Manuel de Jesús Hernández-Gutiérrez and David William Foster. New York: Garland Publishing, 1997. 207-222. Print.
- González Baker, Susan. "Demographic Trends in the Chicana/o Population: Policy Implications for the Twenty-First Century." *Chicanas/Chicanos at the Crossroads: Social, Economic, and Political Change*. Eds. David R. Maciel and Isidro D. Ortiz. Tucson: University of Arizona Press, 1996. 5-24. Print.
- Gonzalez, Gilbert G. and Raul A. Fernandez. *A Century of Chicano History: Empire, Nations, and Migration*. New York: Routledge, 2003. Print.
- Ikas, Karin Rosa. *Chicana Ways: Conversations with Ten Chicana Writers*. Reno: University of Nevada Press, 2002. Print.
- Klages, Mary. *Literary Theory: A Guide for the Perplexed*. New York: Continuum, 2006. Print.
- McCracken, Ellen. "Sandra Cisneros' *The House on Mango Street*: Community-Oriented Introspection and the Demystification of Patriarchal Violence." *Breaking Boundaries: Latina Writing and Critical Readings*. Eds. Asunción Horno-Delgado, Eliana Ortega, Nina M. Scott, and Nancy Saporta Sternbach. Amherst: University of Massachusetts Press, 1989. 62-71. Print.
- Milligan, Bryce, Mary Guerrero Milligan, and Angela de Hoyos, eds. *Daughters of the Fifth Sun: A Collection of Latina Fiction and Poetry*. New York: Riverhead Books, 1995. Print.

- Mirandé, Alfredo y Evangelina Enríquez. *La Chicana: The Mexican-American Woman*. Chicago: University of Chicago Press, 1979. Print.
- Olsen, Tillie. "Silences." *Feminist Literary Theory*. 2nd ed. Ed. Mary Eagleton. Malden, MA: Blackwell Publishing, 1996. 80-84. Print.
- Ortega, Eliana and Nancy Saporta Sternbach. "At the Threshold of the Unnamed: Latina Literary Discourse in the Eighties." *Breaking Boundaries: Latina Writing and Critical Readings*. Eds. Asunción Horno-Delgado, Eliana Ortega, Nina M. Scott, and Nancy Saporta Sternbach. Amherst: University of Massachusetts Press, 1989. 2-23. Print.
- Pesquera, Beatriz M. y Denise A Segura. "With Quill and Torch: A Chicana Perspective on the American Women's Movement and Feminist Theories." *Chicanas/Chicanos at the Crossroads: Social, Economic, and Political Change*. Eds. David R. Maciel and Isidro D. Ortiz. Tucson: University of Arizona Press, 1996. 231-247. Print.
- Rebolledo, Tey Diana, Erlinda Gonzales-Berry, and Teresa Márquez, eds. *Las Mujeres Hablan: An Anthology of Nuevo Mexicana Writers*. Albuquerque: El Norte Publications, 1988. Print.
- Rebolledo, Tey Diana. *Women Singing in the Snow: A Cultural Analysis of Chicana Literature*. Tucson: University of Arizona Press, 1995. Print.
- Rivera, Carmen Haydée. *Border Crossings and Beyond: The Life and Works of Sandra Cisneros*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2009. Print.
- Sadowski-Smith, Claudia. *Border Fictions: Globalization, Empire, and Writing at the Boundaries of the United States*. Charlottesville: University of Virginia, 2008. Print.
- Tatum, Charles M. *Chicano and Chicana Literature: Otra voz del pueblo*. Tucson: University of Arizona Press, 2006. Print.

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. New York: Harcourt Brace, 1929. Print.