

Desarrollo de una nueva consciencia mestiza a través de la valoración del arte comunitario fronterizo en la narrativa de Roberta Fernández

YORKI J. ENCALADA EGÚSQUIZA, OBERLIN COLLEGE

Rita Felski define el *Bildungsroman* femenino contemporáneo como el género que “depicts the experiences of a woman who undergoes difficult but necessary steps for her maturation. Her journey, unlike the traditional [male] *Bildungsroman*, does not signify a surrender of ideals and recognition of limitations, but rather it constitutes the precondition for oppositional activity and engagement” (135-8). En el contexto chicano, Annie Eysturoy arguye que frecuentemente el *Bildungsroman* femenino chicano se presenta como uno de sus subgéneros, el *Künstlerroman*, pues delinea el desarrollo de una protagonista como escritora o artista en un proceso de liberación auto-creativa (5). La tejana Roberta Fernández, en *Fronterizas: Una novela en seis cuentos* (2001), retrata este tipo de *Bildungsroman* en Nenita, quien a través de un viaje retrospectivo explora las expresiones culturales de seis mujeres que marcaron positivamente su vida. En medio de estas diferentes formas de arte, Nenita es capaz de encontrar su identidad y voz en su propia expresión cultural: la escritura creativa.

Al estudiar el *Bildungsroman* femenino chicano no se puede dejar de lado el trabajo de Spencer Herrera, quien, analizando tres *Bildungsromane* de este tipo escritos en los años 90, encuentra tres características que lo diferencian del *Bildungsroman* masculino chicano¹. Primero, la protagonista recrea el hogar como una metáfora de espacio poético, haciendo de él un “blueprint for writing.” Segundo, la protagonista busca recuperar la historia familiar, honrando a sus antepasados femeninos. Y tercero, la protagonista también escribe, ofreciendo un texto dentro de la narrativa

¹ En 1985, Erlinda Gonzalez-Berry y Tey Diana Rebolledo clasificaron al *Bildungsroman* chicano como un género altamente patriarcal. Este *Bildungsroman* comparte características muy similares con el *Bildungsroman* tradicional de occidente; sin embargo, una característica que los diferencia es que el protagonista de un *Bildungsroman* chicano no tiene la misma facultad de decidir, ya que goza de menos opciones para escoger el camino más adecuado, y porque cambiar las tradiciones culturales de su comunidad es muy difícil para él (Herrera 285).

Polifonía

primaria (285). Con estos postulados en mente, en los siguientes párrafos, y haciendo referencia a su tiempo histórico, se analizará *Fronterizas* como un *Bildungsroman* femenino chicano. Sin embargo, se argüirá que además de comulgar con las características que Herrera describe, esta novela también resalta otras como el desarrollo de una consciencia mestiza, pero no debido a la superación de una crisis de identidad como lo plantea Gloria Anzaldúa, sino a través de la valoración de las expresiones culturales comunitarias que las mujeres en la vida de Nenita practican.

Fronterizas es la única novela escrita por Fernández hasta el momento, y la publicó primeramente en inglés en el año 1990 bajo el título de *Intaglio: A Novel in Six Stories*. No obstante, las historias que Nenita narra no ocurren en la década de los 90, sino que se desarrollan mucho antes, en un lapso de más o menos medio siglo y sin seguir ningún orden cronológico específico. Por ejemplo, en “Andrea,” el primer cuento, Nenita es una niña de casi diez años que investiga la historia de su tía Andrea y su incursión en el mundo del baile folclórico mexicano y la actuación en las primeras décadas del siglo XX. En las historias que Nenita escucha y narra hay referencias a la Revolución Mexicana, al nacimiento de Andrea un poco antes de 1910, y a la crisis financiera de 1929. Al final de “Andrea,” Nenita, ya toda una estudiante universitaria, comenta sobre las vísperas del cumpleaños número 55 de Andrea, lo cual indica que los eventos de este cuento transcurren en un lapso de 55 años más o menos, desde 1910 hasta 1965 aproximadamente. Los tiempos diegéticos de cada uno de los demás cuentos también abarcan lapsos extensos, aunque no tan largos como en “Andrea.” En ellos, con excepción de “Esmeralda,” el penúltimo cuento, Nenita es una niña al comienzo del cuento, y una mujer joven al final.

En ninguno de los cuentos se declara la edad exacta de Nenita; sin embargo, en “Esmeralda,” ella afirma que Verónica, conocida también como Esmeralda, le “llevaba cinco años” (104). Más adelante Nenita revela que el padre de Verónica murió en Francia en 1943, cuando Verónica tenía apenas cinco años (107). De esto se deduce que Nenita nació aproximadamente en el año 1943. En “Zulema,” el último cuento, Nenita tiene aproximadamente seis años al empezar la narración. Ella no menciona su edad al finalizar el cuento, pero comenta sobre la popularidad de Barbra Streisand y las protestas contra la guerra de Vietnam. De esto se deduce que el final de “Zulema,” al igual que el de “Andrea,” ocurre alrededor de 1965, cuando Nenita tiene aproximadamente veintidós años. Estas edades y fechas son fundamentales en la novela, ya que describen hechos que ocurrieron mucho antes

Polifonía

de su publicación, 1990, por lo que reflejan una realidad distinta a la de Roberta Fernández en los años 90.

De todo esto surge la pregunta de por qué la autora escribe sobre la vida de las tejanas de antes de los años 60, y no sobre las tejanas de los años 90. Antes de responder esta interrogante se debe mencionar que Roberta Fernández no escribe *Fronterizas* para contar su historia personal, ya que esta novela, como ella misma lo explica, no es autobiográfica. De esta manera, lo que la autora realmente busca con *Fronterizas*, es “to give voice to the women who preceded us, the women who had been forced to be invisible” (“Depicting” 74). Esta cita deja al descubierto que Fernández escribe esta novela para analtecer tanto a las mujeres chicanas de los finales de la primera mitad del siglo XX como a las experiencias de las mismas. Este propósito no es ajeno al de otras escritoras chicanas, ya que varias de ellas, como Sandra Cisneros por ejemplo, también escribieron sobre las mujeres de esa época anterior, “the ones [she] left behind. The ones who [could not] out” (110).

Esta reivindicación de las madres, tías, abuelas y otras mujeres en las vidas de las escritoras chicanas de los años 80 y 90 puede entenderse como un desafío contra la hegemonía masculina del Movimiento Chicano, el cual “not only erased women’s participation in the movement but also produced a masculine hegemony within [its] narratives” (Blackwell 59). Ian McLean, en su ensayo “Post Colonial: Return to Sender,” arguye que “minority artists [...] are required to be representatives of, or speak for, a particular marginalized community.” El argumento de McLean clarifica la situación de las chicanas literatas durante y después del auge del Movimiento Chicano. Luego de sentirse silenciadas por muchos años, ellas se separaron de este movimiento y comenzaron a escribir sobre aquellas mujeres de generaciones pasadas, aquellas mujeres marginadas en sus propias comunidades que no pudieron transmitir sus experiencias de manera escrita. De este modo las literatas chicanas rompieron el silencio al que las mujeres de generaciones anteriores estuvieron relegadas, y elucidaron una visión de la comunidad femenina como un microcosmos no idealizado sino matizado, que alternativamente refuerza y reprime el desarrollo de la mujer chicana dentro de su propia comunidad.

Norma Klahn comenta que durante los 80 y 90 varias escritoras chicanas comenzaron a publicar “autobiographical fictions [to] engage the construction of identities in the present by reactivating memories situated in social and symbolic geographies” (116). Siguiendo la tradición chicana narrativa de ese momento, se puede entender que Roberta Fernández escribe sobre las chicanas de la primera mitad del siglo XX no solo para sacar a la luz sus voces silenciadas, sino también

Polifonía

como una manera de entender y conectar la formación de las identidades chicanas de fines del siglo XX con las experiencias de sus antepasados femeninos. En otras palabras, con las narraciones de Nenita, Fernández busca que sus lectores contemporáneos entiendan que las voces chicanas que comenzaron a publicar a partir de los años 80 no solo tenían la responsabilidad de dar a conocer las diversas experiencias de sus antepasados femeninos, sino también la de demostrar que estas experiencias son parte importante de la identidad chicana de la segunda mitad del siglo XX.

Spencer Herrera analiza las obras más conocidas de Sandra Cisneros, Denise Chávez, Norma Elia Cantú y Pat Mora para identificar las tres características más importantes del *Bildungsroman* chicano femenino de esta generación: La recreación del hogar como una metáfora del espacio poético, la recuperación de la historia familiar a través de antepasados femeninos, y el uso de meta-textos (285). *Fronterizas* comulga claramente con estas tres características. Por ejemplo, la mayoría de las conversaciones y los acontecimientos importantes en la formación de Nenita ocurren en el espacio cerrado del hogar. Este espacio sirve de inspiración para la narradora porque es en este espacio donde ella recibe y explora las diferentes expresiones artísticas de las mujeres de su comunidad, las cuales le servirán de base para escribir su libro como se descubre al final de la novela.

Fernández escribe esta novela para dar voz y visibilidad a las chicanas de generaciones pasadas. Por esta razón cada uno de los seis cuentos que forman parte de *Fronterizas* está dedicado a una mujer en la vida de Nenita. Estas mujeres son mayores que ella y ninguna tuvo la oportunidad de transcribir sus narraciones orales, tarea que ella realizará al final para recuperar la historia familiar a través del pasado verdadero y el pasado “de [su] imaginación” (148). La obra que Nenita escribe al final de *Fronterizas* es un ejemplo de meta-texto, la última característica del *Bildungsroman* femenino chicano que Herrera describe. En el último cuento Nenita narra sobre su tía Zulema, una mujer con muchas historias que contar, y quien encontró en nenita a su única oyente. Zulema le regala un cuaderno azul para que le ayude a realizar sus “sueños y aspiraciones” (140). Este es el cuaderno en el que Nenita escribe las historias de las seis mujeres, las cuales serán leídas por su hermana Patricia al final. Si bien Patricia critica la manera en que Nenita organiza y narra las historias, el hecho que ella lee los escritos de su hermana muestra que con este meta-texto la tradición hasta este momento oral, y por eso desconocida por muchos, ahora formará parte de la tradición escrita y pública.

Polifonía

Herrera no menciona el cruce de la frontera mexicano-estadounidense como una característica más del *Bildungsroman* femenino chicano; sin embargo, este cruce, ya sea de manera real o metafórica, es un elemento significativo en las obras de las cuatro escritoras chicanas que él estudia. Por ejemplo, en *Canícula: Snapshots of a Girlhood en la Frontera* (1995) de Norma Elia Cantú, Azucena, la narradora, cruza la frontera entre Laredo y Nuevo Laredo varias veces. En *Fronterizas*, Nenita también vive en Tejas; y al igual que Azucena, ella también cruza la frontera mexicano-estadounidense varias veces. Al examinar esta frontera no se puede dejar de lado la voz influyente de la tejana Gloria Anzaldúa, quien define la frontera y la zona fronteriza, the *borderlands*, no solo como elementos físicos sino también como elementos psíquicos, ya que the *borderlands* es un estado de transición constante, “created by the emotional residue of an unnatural boundary;” y vivir en ella es “[to live] in [a] state of psychic unrest” (25 y 95)². El sujeto de estudio de Anzaldúa es la mestiza, “a product of the transfer of the cultural and spiritual values of one group to another,” una habitante de the *borderlands* que “undergoes a struggle of flesh, a struggle of borders, an inner war.” Para poder tolerar la ambigüedad que trae este estado mental de intranquilidad, Anzaldúa afirma que la mestiza debe desarrollar una nueva consciencia, una nueva consciencia mestiza, la cual “breaks down the unitary aspect of each new paradigm” para trascender la dualidad y “operate in a pluralistic mode” (100-3). En otras palabras, la nueva consciencia mestiza consiste en cómo la mestiza desarrolla una nueva manera de entender su existencia y su opresión para poder cruzar diferentes fronteras y navegar en diferentes contextos. En los siguientes párrafos se analizará cómo Nenita desarrolla esta nueva consciencia mestiza. Sin embargo, a diferencia de Anzaldúa, Nenita no la desarrolla a través de la superación de una crisis de identidad propiamente dicha, sino a través de la valoración de las expresiones artísticas de su comunidad femenina fronteriza.

Para Anzaldúa, la adquisición de una nueva consciencia mestiza se da en cuatro etapas. La primera es una etapa de rebelión, en la cual la mestiza “refuses to take orders from outside authorities [and] refuses to take orders from [her] conscious will.” Ella cuestiona las fuerzas dominantes que la oprimen, y se niega a ser “obediente” o “buena” (37-8). En *Fronterizas* hay varias mujeres que muestran indicios de esta primera etapa en sus vidas. Por ejemplo, en “Andrea,” el primer cuento, Nenita retrata a la joven Andrea, quien no se resigna a casarse y convertirse en ama de casa, y por eso incursiona satisfactoriamente el mundo del teatro y el

² Anzaldúa “establishes the border between these two countries as a metaphor for all types of crossings – between geopolitical boundaries, sexual transgressions, social dislocations, and the crossings necessary to exist in multiple linguistic and cultural contexts” (Cantú 6).

Polifonía

baile; sin embargo, con los años ella se casa y deja la vida artística para siempre, aceptando así los paradigmas sociales de su época (16-7). De esta manera, Andrea no logra rebelarse completamente ya que renuncia al arte con el cual tal vez hubiera podido desarrollarse plenamente como individuo. Zulema, la protagonista del último cuento, también rechaza algunas ideas hegemónicas sobre las relaciones entre hombres y mujeres, dado que reescribe algunos cuentos de hadas. Así por ejemplo, en su versión de La Bella Durmiente, Emiliano Zapata se deshace de los príncipes, por lo que la “consentida” Bella Durmiente quedó atontada al darse cuenta que nadie vendría a salvarla (135). Con esta revisión del arquetipo romántico de la princesa desamparada, Zulema explica que las mujeres no deben actuar como princesas sin voz ni esperar a un príncipe que las salve. Sin embargo, Zulema, hasta la llegada de Nenita, no cuenta con un público que escuche su discurso ni tampoco se esfuerza por encontrarlo, por lo que su tradición oral no llega a ser transmitida por décadas. En estos dos ejemplos se ve a mujeres que de cierta manera cuestionan el orden social que oprime a las chicanas; no obstante, ellas no se sumergen totalmente en sus sendos artes, sino que terminan conformándose a las expectativas sociales, perdiendo así la oportunidad de rebelarse y desafiar este orden.

Este deseo de rebelarse es evidente en varios momentos de la vida de Nenita, lo cual indica que esta inquietud es constante. En “Esmeralda,” como adolescente Nenita frecuenta a su prima Verónica, una muchacha muy bella que despierta el interés de muchos hombres. Leonor, tía de Verónica, le confiesa a Nenita que la familia le “[impuso] silencio” a la muchacha para que no hablara del acoso sexual del que había sido víctima por parte de su tío Alfredo (107). En una oportunidad, dos jóvenes conocidos como los hermanos Mondragón acosan a Verónica y la arrastran a su carro sin que ella se resista. Nenita la defiende con golpes y gritos, pero no logra evitar que los Mondragón se la lleven. Ella corre a casa para contar lo ocurrido y buscar ayuda; sin embargo, aparte de ella, nadie más quiere denunciar a los secuestradores ante las autoridades. Hugo, el tío abuelo de Verónica, insiste en que los hombres de la familia son los que deben encargarse de los Mondragón; y por eso al final nadie fuera de la familia se entera de lo sucedido (114). En esta historia, Nenita se rehúsa a quedarse callada y a aceptar el dominio masculino como lo hacen Verónica y las otras mujeres. Si bien ellas se sienten dolidas por los hechos, ninguna hace público su disgusto como sí lo hace Nenita, y por eso terminan aceptando el silencio impuesto por segunda vez.

Años después, en “Leonor,” esta mujer ve con impotencia cómo los Osuna usurpan tierras y le quitan el poder a la gente local para “pasárselo a los *gabachos* allá en el

Polifonía

norte”. Michael Osuna, el prometido de una nieta de Leonor, con la excusa de traer progreso, negocia la compra de las propiedades privadas fronterizas para la construcción de un puente internacional y de una oficina de inmigración. Nenita, quien ya es una joven adulta, es el único personaje que acusa directamente a Michael porque sospecha que esta negociación solo beneficiará al gobierno federal y a los poderosos; sin embargo, él y su prometida defienden su posición en nombre del progreso (95-98). En este caso Nenita no solo confronta la hegemonía de los Osuna, sino que también confronta la hegemonía del gobierno federal al que ellos representan. Nenita es una rebelde, pública y privadamente; y a diferencia de Andrea y Zulema, ella no se acomoda al orden social que la oprime sino que lo denuncia abiertamente cada vez que puede. Con esta actitud Nenita cruza satisfactoriamente fronteras de género, pues no tiene miedo de alzar su voz en protesta para denunciar injusticias, rompiendo así con el silencio al que muchas chicanas de la época estuvieron relegadas. En el *Bildungsroman* femenino, a diferencia del tradicional, la protagonista no abandona sus ideales, sino que los mantiene hasta el final (Felski 138). Por lo que Nenita, al cruzar las fronteras de género para romper con el silencio impuesto, ya empieza a embarcarse satisfactoriamente en su viaje de aprendizaje. Además, se debe mencionar que Nenita es la narradora de estos cuentos, y los lectores sus receptores, por lo que ella se sumerge en el arte comunitario narrativo para dar testimonio de su rebeldía a lo largo de su vida.

La segunda etapa identificada por Anzaldúa es el “Coatlicue State,” una etapa de transformación interna en la cual la mestiza enfrenta sus miedos y logra encontrar un sentido a las experiencias dolorosas que la aquejan para entender su existencia desde una perspectiva más completa (69-71). En Anzaldúa, estos miedos y experiencias dolorosas son el resultado de su naturaleza ambigua en torno a su identidad multirracial y multiétnica, y a su sexualidad queer, las cuales le hace sentirse anormal pues siente que “there is something ‘wrong’ with [her]” cuando se compara con otros (65-67). Si bien Nenita trata de entender y superar algunas experiencias dolorosas, estas experiencias no están relacionadas a su sexualidad o raza, sino a su descontento ante la falta de respeto con que las expresiones culturales femeninas chicanas son vistas fuera de su comunidad. En su niñez ella frecuenta a Filomena, una viuda mexicana de quien aprende sobre la vida espiritual, los rituales funerarios de Tarascan y la posibilidad de recrear estos rituales en Tejas. Con Filomena, Nenita cruza la frontera a México para celebrar el Día de los Muertos en la isla de Janitzio, en donde experimenta una catarsis muy emotiva cuando siente la presencia de Alejandro, el hijo muerto de Filomena en cuyo honor las mujeres

Polifonía

construyen una ofrenda (60-5). Diez años después, en la universidad, Nenita comienza a sentirse “incómoda” debido al “rechazo total a la tradición espiritual” por parte de sus profesores y compañeros de clase, y además porque no puede entender la pasividad con la que Filomena acepta las tristezas de la vida. Nenita estudia y busca refugio en la filosofía occidental, pero se da cuenta que esas teorías “no sentaba[n] bien con [su] manera de ver el mundo” (70-2). El cuestionamiento de la tradición espiritual de su comunidad es claramente una experiencia dolorosa para Nenita, y por eso intenta buscar respuestas en el mundo académico; sin embargo, esto no alivia el descontento que siente.

Una profesora le aconseja leer “Un corazón simple” (1877) de Gustave Flaubert, y Nenita asocia la historia de Félicitè, la protagonista, con la vida de Filomena. Tanto Félicitè como Filomena crían aves que las acompañan en su soledad, y ambas mujeres tienen la misma actitud de resignación ante las penurias y tristezas terrenales. Félicitè cree que su lora, Loulou, es una extensión de la divinidad, y por eso al final del cuento Loulou le da la bienvenida al cielo. Filomena tiene a Kika, una guacamaya que participa en los rituales del Día de los Muertos, y cuya muerte hace que Nenita cuestione su propia espiritualidad (73). Conmovida por el respeto con el que Flaubert ilustra la espiritualidad de Félicitè, Nenita decide dejar de lado las abstracciones filosóficas para enfocarse en las expresiones artísticas de su comunidad, pues recuerda que en ellas “[encontró] un sentido fuerte de autenticidad” (73). Se puede pensar que este nuevo enfoque es evidencia del estado Coatlicue, pues Nenita está analizando algunas experiencias dolorosas para poder entenderlas; sin embargo, ella no siente que “there is something ‘wrong’ with her,” por lo que las enseñanzas que rescata de estas experiencias no alivian ningún conflicto existencial sino que refuerzan la importancia que las expresiones artísticas tienen en su vida.

Nenita vuelve a sentirse incómoda cuando descubre que el arte de Filomena también se produce con fines ajenos al espiritista y al comunitario. Nenita conoce a una artista que confecciona aretes en forma de ofrendas como los que Filomena construye, y siente que esta manifestación artística es una “burla [...] a las imágenes religiosas” de Filomena. Cuando la artista le explica que “ésta es [su] manera de honrar” las tradiciones espirituales, Nenita compra un par de aretes, acción de la cual más adelante se arrepiente mientras se pregunta “si siempre iría de una crisis a otra” (75). Esta crisis se basa en su reconocimiento instintivo de lo que Walter Benjamin ha identificado como ausencia de “aura,” al notar que el arte espiritual de Filomena es reproducido fuera de su contexto original. Benjamin arguye que la reproducción mecánica de una expresión artística devalúa su valor, porque “even

Polifonía

the most perfect production [of a work or art], one thing is lacking: Its unique existence in a particular place.” En otras palabras, la reproducción artística capitalista carece de “aura” y autenticidad (397-8). Por eso Nenita insiste en que los “altares” de la artista, en forma de aretes decorativos, son una “falta de respeto” a la “fe profunda y personal” de mujeres como Filomena (74)³. Aunque los aretes de la artista no son una manifestación macro-capitalista de reproducción en masa como la que Benjamin critica, Nenita reconoce que este arte no es auténtico porque se produce con fines económicos y no necesariamente para venerar a los muertos en una ceremonia espiritual de noviembre. Además Nenita no capta el espíritu de la celebración janitziense al comprar los aretes, por lo que este arte carece de “aura” espiritual y genera descontento.

El final de “Filomena” es ambiguo pero muestra cómo Nenita trata de encontrarle un sentido a esta nueva experiencia. Ella, “inspirada por el arte popular que acaba de ver” crea su propia ofrenda con una botella, en donde coloca un dibujo de Kika y los aretes que compró; y luego conduce a un bosque de eucaliptos cercano. Ella camina por el bosque mientras escucha el canto de las aves, lo cual le hace recordar a los búhos que anuncian la muerte, y también algunas voces misteriosas entre los árboles que alertan: “¡Flores para los muertos!” Nenita entierra la botella y sale del bosque sin mirar atrás mientras el viento sopla, las aves chillan, y las voces la persiguen (75-6). Nenita sale desconcertada de su experiencia con los aretes, pero esta misma experiencia la motiva a crear su propio arte espiritual fuera de su contexto original, y por eso crea un altar privado para honrar a Kika. Este final es ambiguo porque Nenita no revela qué siente exactamente al enterrar la botella ni tampoco qué ha aprendido de esta nueva experiencia. Si bien, las experiencias de Nenita con respecto al arte espiritual comunitario se asemejan a la lucha de la mestiza en el estado Coatlícue, ella no tiene que resolver ningún conflicto de identidad. De esta manera el conflicto de Nenita gira en torno a cómo ella puede honrar el arte espiritual comunitario fuera de su contexto original.

A pesar de no pasar por un estado Coatlícue propiamente dicho, Nenita logra desarrollar una consciencia mestiza, con la cual logra resolver este conflicto. La consciencia mestiza es la tercera de las cuatro etapas de la adquisición de esta nueva consciencia, en la cual la mestiza desarrolla una tolerancia por la ambigüedad – “she learns to juggle cultures [...] she operates in a pluralistic mode.” La consciencia mestiza “breaks down the subject-object duality that keeps [the mestiza] a prisoner

³ La palabra “altares” aparece entre comillas en la novela, lo cual indica que Fernández quiere enfatizar que Nenita ve los aretes como una copia de las ofrendas originales del Día de los Muertos.

Polifonía

and [shows] how duality is transcended” (Anzaldúa 101-2). No es hasta la última historia, “Zulema,” que Nenita realmente logra aceptar la ambigüedad en torno a las expresiones culturales de su comunidad y, con ello, encontrarse a sí misma.

En “Zulema,” Nenita retoma los rituales espirituales una vez más cuando su tía Zulema muere. Ella regresa a casa cuando se entera que Zulema está agonizando, pero llega demasiado tarde. Nenita se siente dolida y decide ir a México, en donde compra 180 milagros, varias docenas de flores, listones blancos y velas. En Tejas compra discos de vinilo tamaño 45, los cuales eran muy usados por los grupos de Rock para grabar sus sencillos⁴. Nenita deja esta colección sincrética en Brester Funeral Parlor y le explica sus planes al confundido administrador. Ella decora el ataúd de Zulema, ordena las velas para que su olor “rompa los confines del espacio,” y también coloca los discos al lado de Zulema para que ella los llene con “[sus] cuentos favoritos.” Nenita no sabe cuál será la reacción de su familia ni la del sacerdote Murphy pero se va satisfecha con este homenaje personal (145-7). La decoración del ataúd es un ejemplo simbólico de cómo la mestiza, en su nueva consciencia, aprende a “juggle cultures” y a operar en un modo pluralista. Nenita reconoce la importancia de los milagros, los listones y las velas en las ceremonias fúnebres mexicanas que aprendió de Filomena; no obstante, ella también reconoce la importancia de la tradición oral para Zulema, y por eso cruza la frontera artística entre el arte tradicional de su comunidad y el arte occidental contemporáneo para incluir los discos de vinilo en el ataúd. Además, la presencia del sacerdote Murphy y del administrador de la funeraria, y el tipo de lugar en donde el funeral ocurrirá, indican que este funeral se desarrollará a través de un rito cristiano en un espacio ajeno. Este sincretismo es incongruo para los no mestizos, como el administrador de la casa funeraria y el sacerdote, pero para Nenita es una manera personal y auténtica de honrar a Zulema y al arte espiritual, y también una conciliación de las diferentes culturas a las que pertenece. Si bien al final de “Filomena” Nenita se encuentra en conflicto por no saber cómo honrar el arte espiritual de Filomena fuera de su contexto original, ahora, en “Zulema,” ella ha encontrado la respuesta en la ambigüedad de este sincretismo ceremonial. De esta manera, Nenita comprende que la ambigüedad es parte de este conflicto, y aceptarla es fundamental; y por eso queda satisfecha con su propio arte.

Al final de la primera parte de *Borderlands*, Anzaldúa afirma que la mestiza debe regresar a su tierra natal, the *borderlands*, para finalizar su viaje (110-13). Por lo

⁴ Los discos de vinilo de 45 comenzaron a usarse en los años 50, y están relacionados con el nacimiento del Rock and Roll. Este tipo de disco fue tan popular en los años 50 y 60 que The Beatles lo usó como formato principal para sus sencillos (“A History”).

tanto, el retorno es la cuarta y última etapa de la adquisición de la consciencia mestiza. Sonia Saldívar-Hull asocia este retorno con los versos de la segunda parte de *Borderlands* para explicar que el retorno implica activismo, ya que “the mestiza with her hard-earned consciousness cannot remain within the self [...]. The awareness of borderland existence spurs her to ‘fight hard’ to resist stasis” (12). A lo largo de *Fronterizas* se ve cómo Nenita lucha contra fuerzas hegemónicas. Por ejemplo, a comienzos de su adolescencia confronta directamente a los hermanos Mondragón, y es la única persona en querer denunciar y hacer público el rapto de Verónica; y luego en su juventud se enfrenta a Michael Osuna porque este engaña a los chicanos para dar más poder al gobierno federal. Si bien estas acciones demuestran el activismo de Nenita, ya que ella no duda en cruzar fronteras sociales y de género para confrontar la hegemonía masculina chicana y el gobierno federal, su activismo se hace más explícito y estratégico en las últimas páginas de la novela, en las cuales ella empieza a desarrollar su propia expresión cultural: la narración escrita.

Muchas activistas chicanas de los años 70 vieron en la escritura una forma de activismo eficaz, ya que con ella se opusieron a los diferentes discursos que no tomaban en cuenta ni sus voces ni sus experiencias de lucha⁵. Por estas razones algunas chicanas se separaron del Movimiento Chicano y comenzaron a crear prensa femenina chicana, en donde escribieron con el propósito de “open spaces for Chicana dialogue [and to] help constitute and document new forms of Chicana insurgency” (Blackwell 58-61). Aunque Nenita empieza a escribir antes de los años 70 y no publica sus escritos en periódicos feministas chicanos, puesto que estos todavía no existían en los años 60, sus escritos, al igual que los escritos de las chicanas de los 70, buscan dar voz a las chicanas de generaciones pasadas que por mucho tiempo no tuvieron la oportunidad de expresarse. Roberta Fernández explica que las seis mujeres cuyas historias forman los seis cuentos de *Fronterizas* no son feministas, pero afirma que las mujeres jóvenes como Nenita y Patricia pertenecen a la generación de chicanas feministas que más adelante lucharán contra el racismo, el sexismo y la alienación dentro y fuera de sus comunidades (“Depicting” 84-5). De esto se puede deducir que Nenita pertenece a la generación de chicanas jóvenes que para los años 70 ya se habrían separado del Movimiento Chicano, y también ya habrían comenzado a escribir y a publicar en revistas chicanas. Por lo tanto, el libro

⁵ Teresa Córdova resume la importancia de la escritura chicana de esta manera: “Chicanas write in opposition to the symbolic representations of the Chicano movement that did not include them. Chicanas write in opposition to a hegemonic feminist discourse that places gender as a variable separate from that of race and class. Chicanas write in opposition to academics, whether mainstream or postmodern, who have never fully recognized them as subjects, as active agents” (194).

Polifonía

que Nenita comienza y termina de escribir en “Zulema” no es solo una forma de activismo que se expresa en su propio arte comunitario, sino también un preámbulo a un activismo más visible que posiblemente vendrá más adelante. Al final de “Zulema” Patricia lee los escritos de su hermana, lo cual sugiere que las historias de las seis mujeres ya se están difundiendo, por lo que la escritura como expresión cultural artística de activismo ya empieza a cumplir su función.

La escritura como activismo en *Fronterizas* también sugiere la idea de retorno. Para Anzaldúa el retorno es regresar a *the borderlands*, la tierra natal. En la novela, Nenita nunca abandona su tierra natal porque, incluso cuando está en la universidad, regresa constantemente a visitar a su familia. Por lo tanto su retorno no significa regresar físicamente a la zona fronteriza tejana, sino un viaje metafórico retrospectivo a su niñez, adolescencia y a todas aquellas historias familiares guardadas en su memoria a través de la creación literaria. Nenita siente que este retorno metafórico es necesario y por eso, en vez de asistir al funeral de Zulema, se va inmediatamente a su casa para terminar de escribir (147). Ella escribe por dos días enteros hasta que logra terminar su obra, con lo cual no solo retorna a sus inicios sino que también culmina su viaje de aprendizaje habiendo desarrollado ya su nueva consciencia mestiza, la cual se manifiesta en su propia expresión artística comunitaria.

Aunque Anzaldúa no alude directamente al género *Bildungsroman* en su obra, las cuatro etapas que la mestiza debe superar para desarrollar una nueva consciencia y aceptar la ambigüedad como parte de su propia identidad mestiza pueden entenderse también como los pasos necesarios que Nenita, como la protagonista de este *Bildungsroman* femenino chicano, debe atravesar para completar su viaje de descubrimiento y formación. No obstante, la narradora de *Fronterizas* no transita exactamente por estas cuatro etapas ya que sus conflictos y experiencias dolorosas no giran en torno a su identidad mestiza propiamente dicha sino al cuestionamiento de las expresiones culturales de su comunidad por parte del mundo exterior. De esta manera, la nueva consciencia mestiza que Nenita desarrolla le hace entender y comprobar que su sentido de autenticidad se encuentra en estas expresiones culturales; y por eso debe celebrar la ambigüedad inherentes a ellas y sumergirse en la escritura, su propia expresión cultural, para completar satisfactoriamente su viaje de formación. Finalmente, se puede inferir que con este nuevo arte ella dejará huellas en las futuras generaciones de mujeres chicanas tal y como las seis mujeres de sus cuentos, y sus respectivas expresiones culturales, dejaron en ella.

Obras citadas

"A History of the Gramophone Record." *45rpm*, www.45-rpm.org.uk/history.html. Recuperado 10 marzo 2022.

Anzaldúa Gloria. *Borderlands: La Frontera*. 4ta ed., Aunt Lute Books, 2012.

Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of its Mechanical Reproducibility." *Critical Theory: A Reader for Literary and Cultural Studies*, editado por Robert Dale Parker, Oxford UP, 2012, pp. 395-414.

Blackwell, Maylei. *Chicana Power! Contested Histories of Feminism in the Chicano Movement*. U of Texas P, 2011.

Cantú, Norma. "Sitio y lengua: Chicana Third Space Feminist Theory." *Landscapes of Writing in Chicano Literature*, editado por Imelda Martín-Junquera, Palgrave MacMillan, 2013, pp. 173-188.

---. Introducción. *Borderlands: La Frontera*, by Gloria Anzaldúa, 1987, 4ta ed., Aunt Lute Press, 2012, pp. 1-12.

Cisneros, Sandra. *The House on Mango Street*. Vintage Books, 1984.

Córdova, Teresa. "The Emergent Writings of Twenty Years of Chicana Feminist Struggles: Roots and Resistance." *The Handbook of Hispanic Cultures in the United States*, editado por Félix Padilla, Arte Público Press, 1994, pp 175-202.

Eysturoy, Annie. *Daughters of Self-Creation: The Contemporary Chicana Novel*. U of New Mexico P, 1996.

Felski, Rita. *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Harvard UP, 1989.

Fernández, Roberta. "Depicting Women's Culture in *Intaglio*: A Novel in Six Stories." *Máscaras*, editado por Lucha Corpi, Third Woman Press, 1997, pp. 72-95.

---. *Fronterizas: Una novela en seis cuentos*. Arte Público Press, 2001.

Polifonía

- Herrera, Spencer. "Bildungsroman." *The Greenwood Encyclopedia of Latino Literature*, editado por Nicolás Kanellos, Greenwood Press, 2008, pp. 284-286.
- Klahn, Norma. "Literary (Re)Mappings: Autobiographical (Dis)Placements by Chicana Writers." *Chicana Feminisms: A Critical Reader*, editado por Gabriela Arredondo, et al, Duke UP Books, 2003, pp. 114-145.
- McLean, Ian. "Post Colonial: Return to Sender." *Australian Humanities Review*, diciembre 1998,
<https://australianhumanitiesreview.org/1998/12/01/post-colonial-return-to-sender/> Recuperado el 14 marzo 2024.
- Rebolledo, Tey, and Eliana Rivero. *Infinite Divisions: An anthology of Chicana Literature*. The U of Arizona P, 1993.
- Saldívar-Hull, Sonia. Introducción. *Borderlands: La Frontera*, por Gloria Anzaldúa, 1987, 2da ed., Aunt Lute Books, 1999, pp. 1-18.